ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: «Επιστήμες και Τέχνες της Μουσικής»

Η έννοια της διακοπής στη θεωρία του Schenker και ο μορφοδομικός της ρόλος στις κλασικές μορφές ενδο-θεματικής και δια-θεματικής οργάνωσης

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Επιβλέπων: Πέτρος Βούβαρης, Αναπληρωτής Καθηγητής

Κωνσταντίνος Χαΐνογλου (ΑΜ: SAM22013)

Θεσσαλονίκη, 2022

Περίληψη

Σκοπός της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι η διερεύνηση της έννοιας της διακοπής στη θεωρία του Heinrich Schenker και ο ρόλος της σε ενδο-θεματικές και δια-θεματικές μορφές οργάνωσης της κλασικής περιόδου. Στο πρώτο μέρος γίνεται μια εκτενής βιβλιογραφική επισκόπηση, μέσα από την οποία εντοπίζονται οι ασάφειες, ασυνέχειες και αμφισημίες στα κείμενα του Schenker που αφορούν στο φαινόμενο της διακοπής, ενώ στη συνέχεια αντιπαραβάλλονται ερμηνείες, απόψεις και αναλύσεις άλλων θεωρητικών που στέκονται κριτικά απέναντι στη σενκεριανή θεωρία. Μέσα από αυτήν την αντιπαραβολή, αναδεικνύεται η προβληματική γύρω από το ζήτημα της διακοπής και προκύπτουν τα ερευνητικά ερωτήματα της παρούσας εργασίας: Ποια η σχέση της μισής πτώσης με τη διακοπή; Οργανώνονται όλες οι περιοδικές δομές με βάση την διακοπή; Πώς λειτουργεί η διακοπή στα μεσαία επίπεδα; Ταυτίζεται η διακοπή με τη διάμεση τομή στη μορφή σονάτας; Είναι πιθανό μια ολόκληρη σονάτα να μην εμφανίζει διακοπή; Πώς οργανώνεται μια σονάτα τύπου 2; Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, γίνεται προσπάθεια να απαντηθούν τα παραπάνω ερευνητικά ερωτήματα μέσα από την παραδειγματική ανάλυση συγκεκριμένων παραδειγμάτων. Μεταξύ αυτών είναι περιοδικές δομές από έργα των Wolfgang A. Mozart και Franz Danzi, αλλά και το πρώτο μέρος τη σονάτας K. 281 σε ρε μείζονα του Mozart, καθώς και το αργό μέρος της σονάτας σε ντο μείζονα του Haydn (Hob. XVI:35).

Abstract

The purpose of this paper is to investigate the concept of interruption in Heinrich Schenker's theory and its role in intra-thematic and inter-thematic forms of organization of the classical period. In the first part, an extensive bibliographic review is carried out, where the discontinuities and ambiguities in Schenker's texts, concerning the phenomenon of interruption, are identified. Subsequently, interpretations, opinions and analyses of other theorists who stand critically against schenkerian theory are contrasted. Through this comparison, the problematic surrounding the case of interruption emerges and the research questions of this paper arise: What is the correlation between half cadence and interruption? Are all periodic structures organized based on interruption? How does interruption function in the middleground? Does interruption coincide with medial caesura in sonata form? Is it possible for an entire sonata form to show no interruption? How is a type 2 sonata organized? In the second part of the paper, an attempt is made to answer the above research questions through the paradigmatic analysis of specific examples. Among these are periodic structures from works by Wolfgang A. Mozart and Franz Danzi, but also the first movement of Mozart's Sonata K. 281 in D major, as well as the second movement of Haydn's sonata in C major (Hob. XVI:35).

Περιεχόμενα

1 Εισαγωγή 5

2 Βιβλιογραφική επισκόπηση 8

2.1 Η έννοια της διακοπής στη σενκεριανή ανάλυση 8

2.1.1 Η διακοπή στο *Der freie Satz* του Schenker 8

2.1.2 Δομή και μορφή 13

2.1.3 Κριτικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις 17

2.2 Η διακοπή στις ενδο-θεματικές και δια-θεματικές μορφές οργάνωσης 22

2.2.1 Μισή πτώση 22

2.2.2 Διακοπή σε περιοδικές μορφές οργάνωσης 25

2.2.3 Διακοπή στη μορφή σονάτας 31

3 Ανάλυση 44

3.1 Η διακοπή στις ενδο-θεματικές μορφές 44

3.1.1 Mozart, Σονάτα σε Ρε μείζονα K. 576, i, μ. 1-8 44

3.1.2 Franz Danzi, Σονάτα σε Φα μείζονα, op. 3, i, μ. 19-27 49

3.2 Η διακοπή στις δια-θεματικές μορφές 53

3.2.1 Mozart, Σονάτα No.3 σε Σι ύφεση μείζονα, K.281, Allegro 53

3.2.2 Haydn, Σονάτα σε Ντο μείζονα, Hob. XVI:35, Adagio 59

4 Συμπεράσματα - Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα 67

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 70

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 76

1 Εισαγωγή

Μολονότι η έννοια της διακοπής (*Unterbrechung*) κατέχει κεντρική θέση στη θεωρία του Heinrich Schenker, ο τρόπος με τον οποίο την παρουσιάζει και την περιγράφει στα διάφορα κείμενά του επιδεικνύει αξιοσημείωτες αμφισημίες και αντιφάσεις. Αυτός είναι πιθανότατα ο κύριος λόγος για τον οποίο πολλοί ερευνητές έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στην έννοια αυτή, επιχειρώντας να δώσουν νέες ερμηνείες μέσα από την προσεκτική ανάλυση των κειμένων του, προτείνοντας νέους τρόπους ανάγνωσης της θεωρίας του (π.χ. Marston 2013, Snyder 1991, Baker 2010).

Σκοπός της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι να συνεισφέρει στη σχετική βιβλιογραφία, εστιάζοντας στη διερεύνηση της έννοιας της διακοπής σε σχέση με τις διάφορες μορφές ενδο-θεματικής και δια-θεματικής οργάνωσης κατά την περίοδο του κλασικισμού. Πιο συγκεκριμένα, εξετάζεται η σχέση της με τα ημιπτωτικά φαινόμενα ως φορείς προσδιοριστικής άρθρωσης της ομαδοποιητικής δομής μεμονωμένων θεματικών δομών, αλλά και ολόκληρων έργων που ακολουθούν την κλασική μορφολογική τυπολογία, όπως αυτή προβλέπεται από σύγχρονες μορφολογικές θεωρίες (Caplin 2013, Hepokoski & Darcy 2006). Συνεπώς, συνδυάζονται δύο διαφορετικά μεθοδολογικά εργαλεία και εξετάζεται κατά πόσο τα εργαλεία αυτά μπορούν να «συνομιλήσουν» μεταξύ τους, ενθαρρύνοντας την επαγωγή πρωτότυπων ερμηνειών, ικανών να συμβάλλουν εποικοδομητικά στη συζήτηση γύρω από το ζήτημα της διακοπής της *Urlinie* στη θεωρία του Schenker. Έτσι, πορίσματα της αναγωγικής ανάλυσης επιλεγμένων παραδειγμάτων του κλασικού ρεπερτορίου συσχετίζονται με τα πορίσματα της μορφολογικής τους ανάλυσης. Απώτερος στόχος αυτού του συσχετισμού είναι η ανάδειξη σημείων σύγκλισης αλλά και απόκλισης των δύο διαφορετικών προσεγγίσεων (αναγωγικής και μορφολογικής), αποσκοπώντας

στην υπέρβαση της συχνής θεώρησής τους ως αμοιβαία αποκλειόμενες και στην κριτική ανάδειξη της συμπληρωματικής τους σχέσης.

Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι, στην παρούσα εργασία, η σενκεριανή ανάλυση δεν προσεγγίζεται δογματικά, αλλά υιοθετείται ως μεθοδολογικό εργαλείο ενημερωμένο από μία κριτική και αναστοχαστική διάθεση. Ενώ πολλοί θεωρητικοί επιλέγουν στις αναλύσεις τους να ακολουθήσουν πιστά τη θεωρία και τη μεθοδολογία του Schenker, γίνεται αμέσως αντιληπτό ότι κάτι τέτοιο είναι εξαιρετικά δύσκολο λόγω της ασυνέχειας και ασυνέπειας που επιδεικνύουν τα κείμενά του σε σχέση με το ζήτημα αυτό. Στα παραδείγματα που αναλύονται παρακάτω, χρησιμοποιείται το μεθοδολογικό εργαλείο της σενκεριανής ανάλυσης με έναν τρόπο που συνυπολογίζει τη λειτουργικότητα της αρμονικής δομής, δεδομένου ότι μια τέτοια προσέγγιση εξυπηρετεί την ευθυγράμμισή της με πολλές μορφολογικές θεωρίες.

Όσον αφορά στη διάρθρωση της, η εργασία αποτελείται από δυο μεγάλα κεφάλαια, το κεφάλαιο της βιβλιογραφικής επισκόπησης και το κεφάλαιο της ανάλυσης. Στη βιβλιογραφική επισκόπηση, γίνεται μια εκτενής αναφορά στη θεωρία του Schenker σε σχέση με τη διακοπή και επισημαίνονται διάφορα σημεία τριβής, αμφισημίες και ασυνέχειες στα κείμενά του. Ακολούθως, παρουσιάζονται ποικίλες ερμηνείες και επεξηγήσεις που αφορούν στο ζήτημα της διακοπής και που προτάθηκαν από μεταγενέστερους θεωρητικούς και αναλυτές με κριτική διάθεση απέναντι στη θεωρία του Schenker. Η βιβλιογραφική επισκόπηση ολοκληρώνεται με την διερεύνηση της σχέσης της μισής πτώσης με τη διακοπή συγκεκριμένα στις περιοδικές δομές αλλά και στη μορφή σονάτας. Το κεφάλαιο της ανάλυσης αποτελείται από δυο υποκεφάλαια, στα οποία εξετάζονται παραδείγματα ενδο-θεματικης και δια-θεματικής οργάνωσης αντίστοιχα. Στην πρώτη ενότητα, επιλέγονται δύο παραδείγματα περιοδικών δομών με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά (Wolfgang A. Mozart, Σονάτα σε ρε μείζονα K. 576, i, μ. 1-8 και Franz Danzi, Σονάτα σε φα μείζονα,

Op. 3, i, μ. 19-27) και γίνεται σύγκριση της μορφολογικής τους δομής με τα πορίσματα της αναγωγικής τους ανάλυσης, ενώ προκύπτουν συμπεράσματα σχετικά με το ζήτημα της διακοπής στα μεσαία επίπεδα. Στο δεύτερο υποκεφάλαιο, αναλύεται το πρώτο μέρος της σονάτας σε Bb Μείζονα του Mozart, K. 281 και το αργό δεύτερο μέρος της σονάτα σε Ντο μείζονα του Haydn, Hob.XVI:35, το οποίο ανήκει μορφολογικά στη σονάτα τύπου 2 σύμφωνα με τη θεωρία των Hepokoski και Darcy (2006). Τα τελευταία παραδείγματα επιλέχθηκαν για τη διερεύνηση της σχέσης της διακοπής με τα ημιπτωτικά φαινόμενα που συναντώνται στη κλασική μορφή σονάτας, αλλά και με τον τρόπο οργάνωσης μιας σονάτας τύπου 2 που δύναται ίσως να εμφανίζει μη διακοπτόμενη *Urlinie*.

2 Βιβλιογραφική επισκόπηση[1]

2.1 Η έννοια της διακοπής στη σενκεριανή ανάλυση

2.1.1 Η διακοπή στο *Der freie Satz* του Schenker

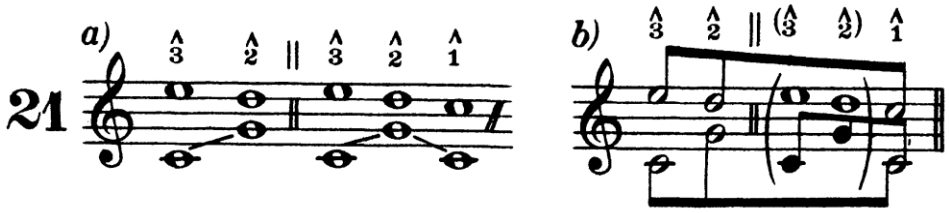
Η αξιωματική βάση της σενκεριανής θεωρίας αφορά στην ιεραρχική αντίληψη της δομής της τονικής μουσικής και στη θεώρηση μιας θεμελιώδους αντιστικτικής δομής (*Urzatz*), αποτελούμενης από τη θεμελιώδη γραμμή της επάνω φωνής (*Urlinie*) και τον αρπισμό του μπάσου (*Bassbrehung*). Σύμφωνα με τον Schenker, η θεμελιώδης δομή διέπει το βαθύτερο δομικό επίπεδο κάθε τονικού μουσικού έργου και, ανεξάρτητα από τις διαφορετικές μορφές που μπορεί να πάρει, εκφράζει επί της ουσίας την επέκταση της συγχορδίας της τονικής και, ως εκ τούτου, την τονικότητα του έργου.

Χρησιμοποιώντας ως αφετηρία την αρμονική στήλη και τους κανόνες της αυστηρής σύνθεσης (αντίστιξη), ο Schenker εξηγεί και παρουσιάζει αναλυτικά τις πιθανές διαφορετικές μορφές του *Ursatz* στο *Der freie Satz* (1935/1979). Η επάνω φωνή (*Urlinie*) είναι μια διατονική κατιούσα βηματική κίνηση με πρωταρχικό φθόγγο (*Kopfton*) την $3^{η}$, $5^{η}$ ή $8^{η}$ βαθμίδα της κλίμακας, η οποία οδηγεί πίσω στην $1^{η}$, ακολουθώντας κανόνες $1^{ου}$ ή/και $2^{ου}$ είδους δίφωνης αντίστιξης σε σχέση με το μπάσο. Συνεπώς, στο πλαίσιο επέκτασης της αρμονικής λειτουργίας της τονικής, οι φθόγγοι της συγχορδίας ερμηνεύονται ως συγχορδιακά άλματα, ενώ οι υπόλοιπες βαθμίδες της *Urlinie* που προκύπτουν ($2^{η}$, $4^{η}$ κτλ.) αποτελούν διαβατικές αντιστικτικές κινήσεις. Με τον ίδιο τρόπο, η κάτω φωνή του *Ursatz* επεκτείνει τη λειτουργία της τονικής με ένα μακροδομικό

[1] Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, χρησιμοποιούνται μεταξύ άλλων παρενθετικές αναφορές με το παρακάτω σύμβολο (§) οι οποίες αφορούν αποκλειστικά στις αριθμημένες παραγράφους-ενότητες που χρησιμοποιεί ο Schenker στο *Der Freie Satz* (1935/1979).

συγχορδιακό άλμα από την 1η στην 5η βαθμίδα και πίσω. Η θεμελιώδης δομή που αφορά στο βαθύτερο επίπεδο μετασχηματίζεται προς τα ανώτερα δομικά επίπεδα και εν τέλει προς τη μουσική επιφάνεια με διάφορες τεχνικές, μία από τις οποίες είναι και αυτή της διακοπής (*Unterbrechung*).

Η *Urlinie* είναι αδιαίρετη: «Ό,τι και να προκύπτει από ψηλότερες φωνές, η άρθρωση της δομής ή της μορφής στα μεσαία επίπεδα ή στην επιφάνεια δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να αναιρέσει τον αδιαίρετο χαρακτήρα της θεμελιώδους γραμμής. Αυτός είναι ο μεγαλύτερος θρίαμβος της συνοχής στη μουσική» (§ 6.). Παρά τον αδιαίρετο χαρακτήρα της *Urlinie* στη θεμελιώδη δομή, ο Schenker αναγνωρίζει τη δυνατότητα διακοπής και εν συνεχεία επανάκαμψης της αδιαίρετης πορείας της *Urlinie* στα ενδιάμεσα μετασχηματιστικά επίπεδα. Συγκεκριμένα, ορίζει την έννοια της διακοπής της *Urlinie* ως μετασχηματισμό πρώτου επιπέδου που, σε κάθε περίπτωση, συμβαίνει αποκλειστικά επάνω στη 2η βαθμίδα της *Urlinie*, στηριγμένη από τη συγχορδία της V. Στο σημείο αυτό, όπου εμφανίζεται για πρώτη φορά η $\hat{2}$, εγκαταλείπεται προσωρινά ο στόχος ($\hat{1}$) και διακόπτεται η κίνηση προς τα κάτω μόνο και μόνο για να κάνει ξανά την εμφάνιση του ο πρωταρχικός φθόγγος (*Kopfton)* στο πλαίσιο μιας δεύτερης προσπάθειας και να ολοκληρώσει την κατιούσα βηματική κίνηση, φτάνοντας αυτήν την φορά στην $\hat{1}$ (Παράδειγμα 1).



Παράδειγμα 1. Διακοπή της θεμελιώδης δομής με *Kopfton* την $\hat{3}$ (Schenker, 1935/1979, σχήμα 21 a, b).

Σημαντικές επισημάνσεις στην περίπτωση διακοπής της *Urlinie* από $\hat{3}$, ($\hat{3}$-$\hat{2}$ || $\hat{3}$-$\hat{2}$-$\hat{1}$):

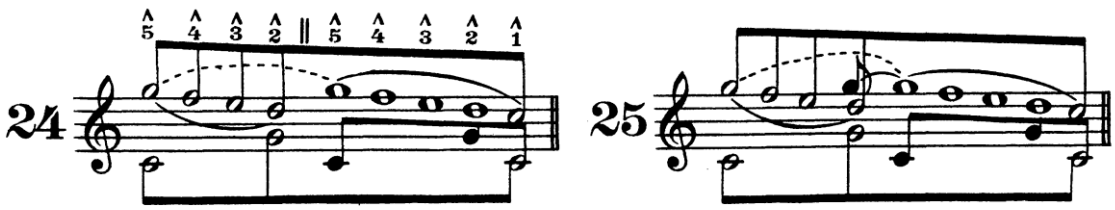
- Η επιστροφή της $\hat{3}$ μετά την διακοπή δεν συνιστά πτώση, καθώς η $\hat{2}$ θα έπρεπε να κινηθεί προς τα κάτω για μια ισχυρή πτωτική κατάληξη (§ 88).
- Η $\hat{2}$ στον πρώτο κλάδο δεν μπορεί να θεωρηθεί κατιόν ποίκιλμα στο *Kopfton*, καθώς είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τη θεμελιώδη δομή, η οποία του δίνει ρόλο διαβατικού και όχι ποικιλματικού φθόγγου (§ 91).
- Έχει μόνο τη μορφή $\hat{3}$-$\hat{2}$ || $\hat{3}$-$\hat{2}$-$\hat{1}$ και σε καμία περίπτωση $\hat{3}$-$\hat{2}$ || $\hat{2}$-$\hat{1}$. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η $\hat{2}$, ως διαβατικός φθόγγος στο διάστημα 3^{ης}, δεν μπορεί να αποτελεί αφετηρία μιας νέας θεμελιώδους γραμμής με εξαίρεση γραμμικές προόδους σε ανώτερα μετασχηματιστικά επίπεδα (§ 92).

Εξετάζοντας την περίπτωση της διακοπής της θεμελιώδους γραμμής με πρωταρχικό φθόγγο την $\hat{3}$, η αρχική διαδοχή $\hat{3}$-$\hat{2}$ δίνει την εντύπωση της πρώτης προσπάθειας για ολοκλήρωση της *Urlinie* (§ 87) και ταυτόχρονα όμως την αίσθηση μιας καθυστέρησης του τελικού στόχου: «[Μ]όνο φτάνοντας στον στόχο, $\hat{1}/_{I}$, καταλαβαίνουμε το παιχνίδι που μας έπαιξε η διακοπή» (§ 90). Ο Schenker φτάνει στο συμπέρασμα, αν και δεν αντανακλάται ξεκάθαρα στα διαγράμματά του, ότι η πρώτη εμφάνιση της $\hat{2}$ είναι δομικά πιο σημαντική από τη δεύτερη, εξηγώντας ότι η *Urlinie*, στο σημείο της διακοπής, έχει ήδη «τρέξει» και το μόνο που λείπει είναι η τελική $\hat{1}$ (§ 90).

Ταυτόχρονα, επισημαίνει τον διπλό ρόλο που έχει η πρωταρχική $\hat{3}$ ως *Kopfton*. Παρόλο που δεν διατηρείται νοερά (retained) στο πλαίσιο της επέκτασης της I, εμφανίζεται ξανά με τον ρόλο του πρωταρχικού φθόγγου προκειμένου να ολοκληρώσει την γραμμική πρόοδο προς την $\hat{1}$. Η πραγματική νοερή διατήρησή του δεν είναι δυνατή, ωστόσο ο Schenker αναφέρεται σε μια μνημονική

διατήρηση του πρωταρχικού φθόγγου που συνδυάζεται με τη δυναμική της κίνησης της γραμμικής προόδου προς την τελεσφόρησή της. Συνεπώς, από τη μια ο *Kopfton* είναι η αφετηρία μιας γραμμικής προόδου και από την άλλη ένας παθητικά κρατημένος φθόγγος (§ 93).

Η παραπάνω θεώρηση γίνεται καλύτερα κατανοητή στην περίπτωση της διακοπής της *Urlinie* από την $\hat{5}$. Ομοίως, η διακοπή εδώ αφορά την $\hat{2}$, στηριγμένη από V. Εντούτοις, η $\hat{5}$, ο πρωταρχικός φθόγγος της γραμμικής προόδου $\hat{5}$-$\hat{2}$, «στέκεται» κι αυτή μαζί με τη $\hat{2}$ της διακοπής σαν να μην υπήρχε καθόλου αυτή η τετράφθογγη γραμμική πρόοδος. Η διαφορά με την περίπτωση της καθόδου από $\hat{3}$ είναι ότι εδώ η $\hat{5}$ μπορεί πραγματικά να εμφανιστεί πάνω από τη $\hat{2}$ (§ 96).



Παράδειγμα 2. Διακοπή της θεμελιώδους δομής με *Kopfton* την $\hat{5}$ (Schenker, 1935/1979, σχήμα 24 & 25).

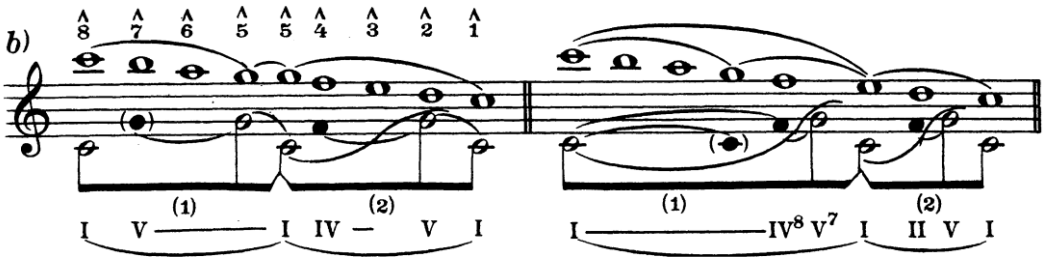
Κατά τα άλλα, η διακοπή της *Urlinie* με *kopfton* την $\hat{5}$ έχει παρόμοια χαρακτηριστικά (παράδειγμα 2):

- Η μόνη μορφή που μπορεί να πάρει είναι $\hat{5}$-$\hat{2}$ || $\hat{5}$-$\hat{1}$, με τη $\hat{2}$ στηριγμένη από τη συγχορδία της V.
- Η επιστροφή από τη $\hat{2}$ της διακοπής στην $\hat{5}$, όπως και στην περίπτωση της καθόδου από $\hat{3}$, δεν έχει κανένα χαρακτηριστικό κατάληξης ή πτώσης.

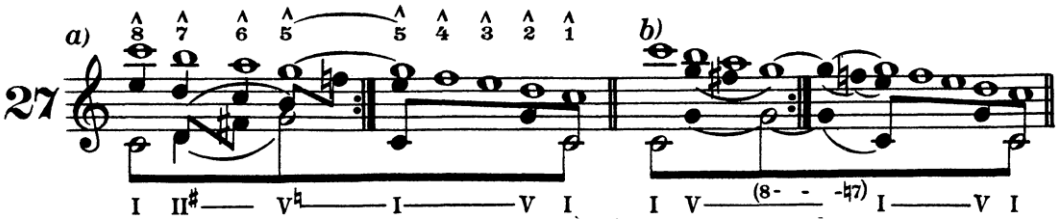
Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφέρουμε πως ακόμη και ο όρος «μισή πτώση» που χρησιμοποιείται για να περιγράψει την V στο σημείο της διακοπής απορρίπτεται από τον Schenker, καθώς η λέξη «πτώση» έρχεται σε αντίθεση με τον πραγματικό ρόλο της διακοπής. Προκειμένου να αναδειχθεί ο επεκτασιακός χαρακτήρας αυτής της δεσπόζουσας στο πρώτο επίπεδο, ο ίδιος προτείνει τη

χρήση του όρου «διαιρέτης πέμπτης», ή απλά «διαιρέτης» (*Quintteiler*). Με αυτόν τον τρόπο, γίνεται σαφές πώς το μπάσο στοχεύει μόνο σε ένα αρπισμό (§ 89).

Στην τελευταία περίπτωση της *Urlinie* από $\hat{8}$ (παράδειγμα 3), η ιδέα της διακοπής στη $\hat{2}$ απορρίπτεται καθώς δεν αποτελεί πειστική ερμηνεία. Μια γραμμική πρόοδος που κατεβαίνει, λ.χ., από ντο^4 σε ρε^3 ακούγεται περισσότερο σαν μια ανιούσα βηματική κίνηση 2^{ης} δημιουργώντας αντιφάσεις με τον κατιόντα χαρακτήρα της θεμελιώδους γραμμής. Αντ' αυτού, προτείνεται από τον Schenker μια μορφή υποδιαίρεσης, και όχι διακοπής, της θεμελιώδους γραμμής από $\hat{8}$, πολλές φορές με διπλό αρπισμό στο μπάσο ή βοηθητικές πτώσεις, όπως φαίνεται στα παράδειγμα 3α και 3β (§ 100).



Παράδειγμα 3α. *Urlinie* από $\hat{8}$ (Schenker, 1935/1979, σχήμα 19.b).



Παράδειγμα 3β. *Urlinie* από $\hat{8}$ (Schenker, 1935/1979, σχήμα 27a & 27b).

Η υποδιαίρεση της *Urlinie*, ειδικότερα σε μεσαία και ύστερα επίπεδα, μπορεί να εμφανίσει κι άλλες μορφές. Βέβαια πρέπει να διαχωρίσουμε το φαινόμενο της διακοπής, το οποίο ακολουθείται αμέσως από επανεκκίνηση της θεμελιώδους γραμμής, από μια απλή υποδιαίρεση της *Urlinie*. Τέτοιες υποδιαιρέσεις

εμφανίζονται κυρίως σε γραμμικές ακολουθίες σε μεσαία επίπεδα τα οποία τοπικά συμπεριφέρονται σαν (παραλληλίζουν) την *Urlinie*.

2.1.2 Δομή και μορφή

Σύμφωνα με τον Frank Dale, «[η] αισθητική αξία της αναγνώρισης των γραμμικών συνδέσεων μεταξύ απομακρυσμένων χρονικά σημείων βρίσκεται στην εκ του αποτελέσματος αυξημένη αντιληπτικότητα για το τί συμβαίνει ανάμεσα στα σημεία που συνδέονται. Συνεπώς, πετυχαίνουμε επίσης μια πιο περιεκτική ανάγνωση της μουσικής δομής από αυτήν που μας επιτρέπει η κοινή προσέγγιση» (Dale 1943, 13). Εστιάζοντας, λοιπόν, στον τρόπο με τον οποίο το φαινόμενο της διακοπής ερμηνεύεται στο πρώτο μετασχηματιστικό επίπεδο, προκύπτουν συμπεράσματα τα οποία επηρεάζουν ή/και διαμορφώνουν τη ανάγνωση της μορφολογικής δομής της μουσικής. Η διακοπή οποιασδήποτε μορφής έχει αναμφίβολα αντίκτυπο στη μορφολογική δομή της μουσικής, καθώς δημιουργεί προϋποθέσεις για διμερή ή τρίμερή οργάνωση, ενώ αποτελεί και την βάση της μορφής σονάτας (§ 94) . Είναι σημαντικό εδώ να σημειωθεί πως, για τον Schenker, η μορφοδομική άρθρωση αφορά στην επιφάνεια, αλλά έχει ρίζες στην βαθύτερη δομή (§ 306), καθώς το έργο διατηρεί την ενότητα του μέσα από την αδιαίρετη θεμελιώδη δομή του.

Οι διαφορετικές μορφές που εξετάζονται στο *Der freie Satz* θεωρούνται από τον Schenker επιφαινόμενα της θεμελιώδους δομής. Ο ρόλος του μοτίβου και της επεξεργασίας του στο επίπεδο της επιφάνειας απορρίπτονται ως γενεσιουργοί παράγοντες της μουσικής δομής. Αυτό έχει ως συνέπεια την απαξίωση των συμβατικών θεματο-κεντρικών μορφολογικών θεωριών οι οποίες προκρίνουν μοτίβο ως θεμελιώδη παράμετρο δομικής συνοχής της τονικής μουσικής: «Η συνοχή στην γλώσσα δεν προκύπτει από μία συλλαβή, μία λέξη ή ακόμη και μία

πρόταση […] Ομοίως, η συνοχή στη μουσική δεν αντλείται από ένα μοτίβο […]». Για τον Schenker, η αδιαίρετη θεμελιώδης δομή και ο τρόπος με τον οποίο αυτή οργανώνεται, μετασχηματίζεται, διακόπτεται ή/και επεκτείνεται διασφαλίζει τη δομική συνοχή ενός τονικού μουσικού έργου (§ 308). Η ενασχόληση του Schenker με τους διάφορους μορφολογικούς τύπους στοχεύει να ενδυναμώσει ακριβώς αυτήν την αξιωματική δέσμευση στην προτεραιότητα της αδιαίρετης τονικής δομής.

Ο πρώτος μορφολογικός τύπος που σχετίζεται με την διακοπή αφορά τη διμερή μορφή. Στον συγκεκριμένο τύπο εμπίπτουν αρκετές διαφορετικές περιπτώσεις εκτός από την προφανή α_1-α_2. Πολλές φορές, λαμβάνοντας υπόψη το μοτιβικό υλικό, η δομή παρουσιάζει τριμερή μορφή A-B-A΄, αλλά η ερμηνεία που προκρίνεται σε σχέση με το φαινόμενο της διακοπής της *Urlinie* είναι: AB||A΄ = (α1-α2).[2] Επιπλέον, οι επαναλήψεις της μουσικής, είτε καταδεικνύονται με κυριολεκτική επανάληψη μουσικού κειμένου είτε με το σύμβολο της επανάληψης (:||), δεν συνιστούν διακοπή, αλλά ούτε αποτελούν σημείο δομικής άρθρωσης κατ' ανάγκη (§ 309).

Ομοίως, στη τριμερή μορφή A_1-B-A_2, η διακοπή είναι καθοριστική για την άρθρωση της δομής. Παρόλο που και σε αυτή την περίπτωση η διακοπή αναδεικνύει μια διμερή οργάνωση (A_1B||A_2), η διευρυμένη συνήθως επέκταση της V πριν την διακοπή υπονομεύει τον διμερή σχεδιασμό δίνοντας χώρο για μια ενότητα B. Αυτό επιτυγχάνεται μέσα από διάφορες τεχνικές, όπως η βοηθητική πτώση (*Hilfskadenz*), ο μετασχηματιστικός παραλληλισμός του *Ursatz*, επέκταση της $\hat{2}$ με ανιούσες ή κατιούσες γραμμικές προόδους ή ακόμη και με την ενότητα B να αναλαμβάνει ρόλο αναμετάβασης προς την οικεία τονικότητα. Άλλοι μετασχηματισμοί που επιφέρουν τριμερείς μορφές είναι ο γειτονικός φθόγγος και η τροπική μίξη (§ 310).

[2] Το σύμβολο // σηματοδοτεί τη διακοπή.

Μια ιδιαίτερη τριμερής μορφή είναι και η μορφή σονάτας. Η διαφορά της από την απλή τριμερή φόρμα είναι ότι, για τη μορφή σονάτας, επιστρατεύονται κι άλλες τεχνικές μετασχηματισμού της θεμελιώδους δομής, όπως ο γειτονικός φθόγγος και η τροπική μίξη. Η διακοπή έχει κι εδώ θεμελιώδη ρόλο . Στο πλαίσιο της εν γένει απαξίωσης των συμβατικών θεματο-κεντρικών μορφολογικών θεωριών, ο Schenker θεωρεί ότι η επιμονή στην εστίαση στους τρόπους οργάνωσης της δομής σε συμβατικές μορφές μορφολογικής οργάνωσης αποτυγχάνει να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο το έργο αποκτά δομική συνοχή και πολλές φορές οδηγεί σε εσφαλμένες ερμηνείες, αναγνωρίζοντας ενότητες και υποενότητες εκεί που δεν υπάρχουν (§ 311, § 312).

Η θεμελιώδης δομή στη μορφή σονάτας εμφανίζει ποικίλες παραλλαγές. Κάθε φθόγγος της *Urlinie* μπορεί να επεκτείνεται με γραμμικές προόδους αλλά και τονικοποιήσεις. Ο πιο κοινός τύπος της *Urlinie* στη μορφή σονάτας είναι από την $\hat{5}$. Ο τρόπος με τον οποίο οργανώνεται εδώ το πρώτο μέρος σχετίζεται, μεταξύ άλλων, και με την τροπικότητα της κλίμακας. Το πιο σύνηθες είναι, στην περίπτωση μιας μείζονας τονικότητας, το πρώτο μέρος (έκθεση) να εμφανίζει ολόκληρη την γραμμική ακολουθία 4ης ($\hat{5}$-$\hat{4}$-$\hat{3}$-$\hat{2}$) με κατάληξη στην V, ενώ, στην περίπτωση ελάσσονας τονικότητας, η έκθεση ολοκληρώνεται με την κίνηση $\hat{5}$-$\hat{4}$-$\hat{3}$, με την $\hat{3}$ στηριγμένη από III, χωρίς αυτό φυσικά να υπονοεί κάποια διακοπή στην $\hat{3}$. Η $\hat{2}$ και η $\hat{3}$ αντίστοιχα, συχνά επεκτείνονται με μία ή περισσότερες γραμμικές προόδους, εμφανίζοντας μάλιστα πολλές φορές παραλληλισμό με το *Ursatz*. Σύμφωνα με τη συμβατική μορφολογική θεωρία, αναγνωρίζει κανείς τη συγκεκριμένη περιοχή, και στις δύο περιπτώσεις, ως «δευτερεύον θέμα» ή «λυρικό θέμα», τα οποία, για τον Schenker, αποτελούν άστοχες δομικές ερμηνείες, καθώς δεν κρίνεται ως απαραίτητη η εμφάνιση ενός «αντίθετου θέματος» για την επέκταση της V ή III στο πρώτο μέρος της σονάτας (§ 313).

Αντίστοιχα, ο ρόλος του δεύτερου μέρους (ανάπτυξη) περιορίζεται είτε στο να ολοκληρώσει την κατιούσα κίνηση προς τη $\hat{2}$ της *Urlinie* πάνω από την V, είτε

να επεκτείνει αυτήν την αρμονική λειτουργία, ενώ δεν σχετίζεται με τη συμβατική υποχρέωση κάποιας μοτιβικής επεξεργασίας με επιβεβλημένες τονικές αποκλίσεις σε απομακρυσμένες τονικές περιοχές. Η $\hat{2}$ και η διακοπή, φυσικά, μπορούν να εμφανιστούν νωρίτερα. Στην περίπτωση της καθόδου από $\hat{3}$ σε μείζονα κλίμακα, η $\hat{2}$/V εμφανίζεται στο πρώτο μέρος (έκθεση), εκτός αν η περιοχή της δεσπόζουσας δεν επεκτείνεται μέσα στην ανάπτυξη και λειτουργεί ως διαιρέτης πέμπτης. Κατά συνέπεια, επεκτείνεται η λειτουργία της τονικής, μεταθέτοντας τη διακοπή και την άφιξη της $\hat{2}$ μέσα στην ανάπτυξη.[3] Εκτός από την περίπτωση με πρωταρχικό φθόγγο την $\hat{3}$ ή $\hat{5}$, υπάρχουν σονάτες με πρωταρχικό φθόγγο την $\hat{8}$, όπου η *Urlinie* δεν υφίσταται διακοπή με τη στενή έννοια του όρου. Συνεπώς, η ανάπτυξη οδηγεί από την $\hat{5}$/V στην $\hat{5}$/I στην επανέκθεση (§ 314).

Εφόσον η θεμελιώδης δομή κινείται επιτακτικά προς τον στόχο και τη λύση της, η επιστροφή στην οικεία τονικότητα στο τρίτο μέρος (επανέκθεση) της σονάτας είναι αναπόφευκτη. Συχνά, η επιστροφή αυτή και η επανεκκίνηση της *Urlinie* εμφανίζουν κάποιες παρεκκλίσεις ή/και ελευθερίες αναφορικά με τον τρόπο με τον οποίο επιτυγχάνονται. Ακόμη και μια αναδιάταξη του υλικού είναι πιθανή εφόσον η θεμελιώδης δομή διατηρεί την ισορροπία. Επιπροσθέτως, πολλές φορές, σε περίπτωση με πρωταρχικό φθόγγο την $\hat{3}$, θα εμφανιστεί με υπέρθεση μια γραμμική ακολουθία από την $\hat{5}$, η οποία συνήθως μιμείται την γραμμική ακολουθία 5ης που επέκτεινε η $\hat{2}$ στο πρώτο μέρος (§ 315).

Άλλες μορφές που μπορεί να αναλάβει η τονική δομή και που σχετίζονται σύμφωνα με τον Schenker με τη διακοπή είναι η τετραμερής μορφή και η μορφή ροντό (5-μερής ή 7-μερής). Η τετραμερής μορφή είναι συχνά μια παραλλαγή της μορφής σονάτας, αλλά στην πραγματικότητα αποτελεί μια διαφορετική

[3] Η συγκεκριμένη «ασυνήθιστη» περίπτωση αναφέρεται από τον Oster σαν επεξήγηση στο *Free Composition* (1935/1979), και όχι από τον ίδιο τον Schenker.

κατηγορία με τις εξής ενότητες A_1-B_1 :||: A_2-B_2 . Όπως και στη διμερή μορφή, υπάρχουν δύο μεγάλες ενότητες με παρόμοιο περιεχόμενο, ενώ ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στο B_1 και στην κίνηση προς την V. Αντίστοιχα όμως, ενισχύεται ακόμη περισσότερο η I στο δεύτερο μέρος, καθώς και το B_2, αυτήν τη φορά, εμφανίζει το υλικό του στην οικεία τονικότητα (§ 317). Όσον αφορά στο ροντό, είναι ένας συνδυασμός από δύο ή τρεις διμερείς μορφές με αλληλεπικάλυψη. Το τελευταίο μέρος της πρώτης γίνεται το πρώτο μέρος της δεύτερης, επιφέροντας μια 5-μερή ή μεγαλύτερη μορφή (§ 318).

2.1.3 Κριτικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις

Οι εγγενείς ασάφειες στο εννοιολογικό πλαίσιο της διακοπής στη σενκεριανή θεωρία ήταν λογικό να προσελκύσει το ερευνητικό ενδιαφέρον πολλών μελετητών της θεωρίας. Με μια προσεκτική ανάγνωση των παραγράφων 87-101 και των γραφημάτων 21-27 στο *Der freie Satz*, όπου, όπως επισημαίνει και ο Marston (2013), γίνεται αναφορά στη διακοπή, εντοπίζει κανείς αντιφάσεις όσον αφορά στην ερμηνεία της διακοπής ως μετασχηματισμό πρώτου επίπεδου και κατ' επέκταση στην ιεράρχηση των φθόγγων μεταξύ των δύο κλάδων της *Urlinie* που προκύπτουν. Αυτό συμβαίνει καθώς ο Schenker προσπαθεί να συγκεράσει τον αδιαίρετο χαρακτήρα της θεμελιώδους γραμμής (§ 6) με τη διακοπή και την επανεκκίνηση της *Urlinie*.

Αρχικά, στο σχήμα 21.α του Schenker (1935/1979, βλ. Παράδειγμα 1), όπου απεικονίζεται η διακοπή από $\hat{3}$, οι νότες στα δύο σκέλη της *Urlinie*, δεξιά και αριστερά της διακοπής, δεν ιεραρχούνται, υπονομεύοντας με αυτόν τον τρόπο τη θεώρηση του αδιαίρετου της δομής. Ανατρέχοντας παρακάτω σε διάφορα μουσικά παραδείγματα, διαπιστώνει κανείς ότι η διακοπή αποτυπώνεται σημειογραφικά με παρόμοιο τρόπο, με τις νότες της *Urlinie* ως μισά (χρονική

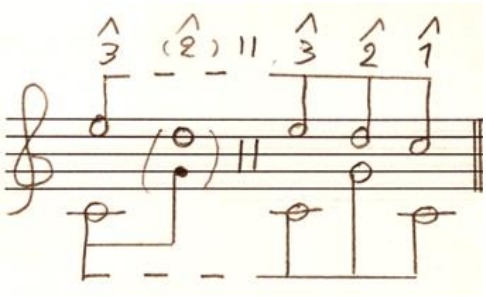
αξία) ενωμένα εκατέρωθεν της διακοπής. Παρόλα αυτά, σύμφωνα με τον Oster, η συχνότητα εμφάνισης αυτής της σημειογραφίας από τον Schenker γίνεται για πρακτικούς λόγους και δεν αφορά το βαθύτερο επίπεδο και τον τρόπο που ερμηνεύεται πραγματικά το φαινόμενο (Schenker 1935/1979, 37).

Πράγματι, παραμένοντας στο σχήμα 21.b του Schenker (βλ. Παράδειγμα 1), αποσαφηνίζεται ως έναν βαθμό η ερμηνευτική προσέγγιση που προτείνεται: δίνεται έμφαση στην πρώτη εμφάνιση της $\hat{3}$ και $\hat{2}$, καθώς αυτοί είναι και οι φθόγγοι που συνδέονται με τον τελικό στόχο. Τα επιχειρήματα για αυτήν την ανάγνωση μπορούμε να τα συνοψίσουμε στα εξής:

(1) «[Η] πρώτη εμφάνιση των $\hat{3}$ - $\hat{2}$ αντιπροσωπεύει μια ακολουθία που έχει ήδη ξεκινήσει, μόνο η $\hat{1}$ λείπει» (§ 90). Εδώ εντοπίζουμε σαφέστατα τη δομική βαρύτητα που δίνει ο Schenker στην αρχική $\hat{2}$/V, η οποία ουσιαστικά επεκτείνεται μέχρι να φτάσει στην $\hat{1}$ (Marston 2013, 334).

(2) Με τη επανάληψη οποιασδήποτε μορφής (με σημάδι επανάληψης ή με γραμμένο ολόκληρο το μουσικό κείμενο) δεν επηρεάζεται αλλά ούτε υπονομεύεται η ενότητα της θεμελιώδους γραμμής (§ 302, § 307).

(3) Η $\hat{2}$ έχει χαρακτήρα διαβατικού φθόγγου και όχι ποικιλματικού (§ 91) και αντίστοιχα η ακολουθία $\hat{2}$/V-$\hat{3}$/I, στο σημείο της διακοπής, δεν συνιστά κάποιου είδους αυθεντικής πτώσης (§ 88).



Παράδειγμα 4. Ερμηνεία της διακοπής από $\hat{3}$ (Marston 2013, Παράδειγμα 2).

Εντούτοις, υπάρχει και μια δεύτερη ανάγνωση όπως αναφέρεται από διάφορους μουσικούς αναλυτές όπως ο Marston (2013). Η ερμηνεία αυτή προκρίνει μια κατά κάποιον τρόπο συνεχή $\hat{3}$ όπως φαίνεται στο Παράδειγμα 4. Η αντίφαση στο κείμενο του Schenker που οδηγεί σε αυτήν την προσέγγιση εντοπίζεται αρχικά στην παράγραφο § 93 και στο αξίωμα του πρωταρχικού φθόγγου. Σύμφωνα με αυτό, ο *Kopfton*, δηλαδή στην παραπάνω περίπτωση η $\hat{3}$, κατακρατείται νοερά μέχρι την επανεμφάνισή του για δεύτερη φορά, όπου και επανεκκινείται η θεμελιώδης δομή που θα οδηγήσει στην $\hat{1}$. Ακόμη πιο εμφατικά υποστηρίζεται αυτή η αντίληψη στην περίπτωση της *Urlinie* από $\hat{5}$, με τον Schenker να γράφει: «[Ε]κτός από τη $\hat{2}$/V, η διακοπή της διαδοχής $\hat{5}$-$\hat{1}$ στέκεται και στην αρχική $\hat{5}$, όντας πρωταρχικός φθόγγος της γραμμικής διαδοχής $\hat{5}$-$\hat{2}$, σαν να μην υπήρχε καθόλου η γραμμική ακολουθία 4^{ης} μεταξύ των δύο φθόγγων» (§ 96).

Εν συνεχεία, εντοπίζουμε τη διφορούμενη ερμηνεία της V στο σημείο της διακοπής ως διαιρέτη V αλλά ταυτόχρονα ως δομική ή θεμελιώδη δεσπόζουσα (§ 89). Η προσπάθεια από τον Schenker να συγκεράσει δύο διαφορετικές αναγνώσεις του ίδιου φαινομένου διαφαίνεται χαρακτηριστικά στην παραπάνω αντίφαση. Όπως εξηγεί και ο ίδιος μέσα από παραδείγματα, ο ρόλος του διαιρέτη V είναι η επέκταση της προηγηθείσας αρμονίας ή/και φθόγγου (§ 279) και, ως εκ τούτου, η συγχορδία της V αποκτά μια αναδρομική λειτουργία. Παρόλα αυτά, στην περίπτωση της διακοπής, ενώ η V αναγνωρίζεται ως τέτοια, δεν της αποδίδεται ο ίδιος ρόλος ή τουλάχιστον στο ιεραρχικό επίπεδο που μας αφορά. Πάνω σε αυτό, ο Schachter εντοπίζει κι ο ίδιος μια ασυνέπεια στη χρήση του διαιρέτη στο έργο του Schenker και διευκρινίζει πως «η διακοπή έχει να κάνει τόσο με την επάνω φωνή όσο και με το μπάσο – ο διαιρέτης αφορά συγκεκριμένα μόνο στο μπάσο. Μπορεί να έχεις διαιρέτη χωρίς διακοπή – συμβαίνει όντως» (Schachter 2016, 40).

Ο Marston (2013) εξετάζει ενδελεχώς, μέσα από έρευνα πρωτογενών πηγών (χειρόγραφα και αναθεωρήσεις), το ενδεχόμενο ο Schenker να βρισκόταν όντως σε δίλημμα για το συγκεκριμένο ζήτημα, καθώς προσπαθούσε να αποσαφηνίσει και να αποκρυσταλλώσει την έννοια της διακοπής. Η δυσκολία να ερμηνευτεί η περίπτωση της διακοπής από $\hat{3}$, με τον *Kopfton* να κρατάει πραγματικά και όχι νοερά, όπως στην περίπτωση καθόδου από την $\hat{5}$, ίσως να οδήγησε στην επικράτηση της πρώτης ερμηνείας. Επιπλέον, η επιλογή της δεύτερης ερμηνείας δημιουργεί αμφιβολίες κατά πόσο γενικά μια διακοπή λαμβάνει χώρα, καθώς για να διακοπεί η *Urlinie*, η κάθοδος θα πρέπει να είχε ήδη ξεκινήσει.

Ενώ τα επιχειρήματα μεταξύ αναλυτών και θεωρητικών πληθαίνουν και προς τις δύο κατευθύνσεις, υπάρχουν τοποθετήσεις με εντελώς διαφορετικό προσανατολισμό. Σύμφωνα με τον Arndt (2012), διακρίνουμε τρία διαφορετικά «στρατόπεδα» στη βιβλιογραφία, ενώ, συμπεριλαμβάνοντας και τη δική του προσέγγιση, θα λέγαμε ότι καταλήγουμε σε τέσσερεις διακριτές ερμηνείες σχετικά με το φαινόμενο της διακοπής:

(1) Προτεραιότητα στην πρώτη αρμονική-αντιστικτική ακολουθία έναντι της δεύτερης.
(2) Προτεραιότητα στη δεύτερη αρμονική-αντιστικτική ακολουθία, ή καλύτερα, στην πρώτη νότα ως πρωταρχικό φθόγγο μαζί με τη δεύτερη γραμμική ακολουθία ως την πλήρη θεμελιώδη γραμμή.
(3) Απόρριψη της έννοιας της διακοπής ως λογικά και εμπειρικά προβληματικής.
(4) Απόδοση διπλού ρόλου στη θεμελιώδη γραμμή, σε μια προσπάθεια συγκερασμού της αρμονικής ενότητας με τη δομική επανάληψη (Arndt, 2012, 4).

Μπορεί να φανταστεί κανείς πως η έννοια της διακοπής προτάθηκε από τον Schenker προκειμένου να δοθεί μια πιο πειστική ερμηνεία για τον τρόπο με τον

οποίο η θεμελιώδης δομή διέπει τις διμερείς μορφές και, κατ' επέκταση, τη μορφή σονάτας. Παρόλα αυτά, υπάρχουν ποικίλα παραδείγματα του ρεπερτορίου της ύστερης κλασικής και ρομαντικής περιόδου που εμφανίζουν εξαιρέσεις από τη συμβατική μορφή σονάτας, καθιστώντας ένα σενάριο διακοπής αδύνατο και στηρίζοντας, ως εκ τούτου, το 3ο «στρατόπεδο». Ο Peter Smith (1994), αναλύοντας διάφορα έργα του Brahms σε μορφή σονάτας, εξετάζει διαφορετικές περιπτώσεις όπου η θεμελιώδης δομή είναι συνεχής, ενώ αποδομεί τα επιχειρήματα για τη διακοπή που αφορούν είτε στην πρώτη είτε στη δεύτερη ερμηνευτική προσέγγιση.

Από την άλλη μεριά, ο Arndt (2012) υποστηρίζει πως το δίλλημα για ανάγνωση της διακοπής μονομερώς με μία από τις δυο ερμηνείες είναι απατηλό. Σύμφωνα με τον ίδιο, στο φαινόμενο της διακοπής διαφαίνεται η προσπάθεια του Schenker να συνδυάσει τη συνοχή της αρμονικο-αντιστικτικής μακροδομής με τη μορφολογική και μελωδική επανάληψη. Συνεπώς, το *Ursatz*, ενώ παραμένει αδιαίρετο, εμφανίζει μια διπλή υπόσταση. Κάθε υπόσταση είναι μια πλήρης περιτροπή του *Ursatz*, έχοντας μάλιστα κοινή αφετηρία και στόχο, ενώ αυτό που διακόπτεται είναι η φωνοδήγηση. Η αλληλεπικάλυψη που λαμβάνει χώρα εξυπηρετεί δυο διαφορετικούς σκοπούς: (1) τη μορφολογία και (2) τον αρμονικό-αντιστικτικό σχεδιασμό. Η επανάληψη είναι απαραίτητο συστατικό για τη δημιουργία μορφολογικής δομής, αλλά όχι για τον αρμονικό σχεδιασμό και, ως εκ τούτου, δεν επιβάλλεται η ιεράρχηση των δύο διαφορετικών υποστάσεων της θεμελιώδους δομής.

2.2 Η διακοπή στις ενδο-θεματικές και δια-θεματικές μορφές οργάνωσης

2.2.1 Μισή πτώση

Η διακοπή είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το φαινόμενο της μισής πτώσης (ΗΠ). Είναι σημαντικό, λοιπόν, να αποσαφηνιστεί ο όρος «μισή πτώση» (ή «ημιτελής πτώση» ή «ημίπτωση») και οι ικανές και αναγκαίες συνθήκες που ορίζουν το σχετικό πτωτικό φαινόμενο. Σύμφωνα με τον Schoenberg, στην ΗΠ περιλαμβάνονται όλες οι βαθμίδες όπως ακριβώς στην αυθεντική πτώση, με τη διαφορά ότι η διαδοχή σταματάει στην V (1969, 14). Ομοίως, ο Caplin αναφέρει πως «η δεσπόζουσα γίνεται ο αρμονικός στόχος και έτσι καταλαμβάνει την τελευταία θέση […] στο πλαίσιο της διαδοχής της ημιτελούς πτώσης, η δεσπόζουσα έχει επαρκή βαθμό σταθερότητας για να αποτελεί μια αρμονική κατάληξη» (2013, 17). Εδώ υπάρχει σαφέστατα μια διαφωνία με την τοποθέτηση του Schenker αναφορικά με τον μειωμένο βαθμό δομικής αυτονομίας της ΗΠ. Ο ίδιος θεωρεί πως είναι άστοχη ακόμη και η χρήση του όρου «πτώση» γιατί υπονοεί μια κατάληξη και ένα τέλος, κάτι που έρχεται σε αντίθεση με τον επεκτασιακό ρόλο της V και ειδικότερα στην περίπτωση της διακοπής (1976, § 89).

Η ΗΠ όμως, προσδιορίζεται και από άλλα δομικά χαρακτηριστικά πέρα από την αρμονική ακολουθία. Ο Caplin χαρακτηρίζει ως πλήρη ή μη πλήρη την ΗΠ αν εμφανίζει όλα τα προσδιοριστικά δομικά χαρακτηριστικά ή όχι αντίστοιχα, ενώ επισημαίνει ότι, συνήθως, η ΗΠ συνοδεύεται από καθήλωση του επιφανειακού ρυθμού, χωρίς αυτό να αποτελεί ούτε ικανή ούτε αναγκαία συνθήκη για τον προσδιορισμό της (2004, 97). Επιπλέον, δίνει έμφαση στην ευθεία κατάσταση της συγχορδίας της V αλλά και στη σύμφωνη τρίφωνη μορφή της χωρίς την εμφάνιση 7^{ης}, καθώς «[η] προσθήκη της 7^{ης} θα αποσταθεροποιούσε την τελική δεσπόζουσα της μισής πτώσης» (Caplin 2013, 18). Παρόλα αυτά, ποικίλα

παραδείγματα του κλασικού ρεπερτορίου που εμφανίζουν την V^7 ή την V σε αναστροφή ερμηνεύονται από πολλούς αναλυτές ως ημίπτωση, καθώς συνοδεύονται από ορισμένα χαρακτηριστικά που κάνουν πειστική μια τέτοια ανάγνωση (Burstein 2014):

> Η αρμονία μόνη της δεν μπορεί να καταδείξει μια μισή πτώση όταν δεν λαμβάνονται άλλα στοιχεία υπόψιν. Αυτά μπορεί να είναι ο ρυθμός, η υφή και η μελωδική κατασκευή, τα οποία συνδυαστικά προσδίδουν στην V χαρακτήρα κλεισίματος ή/και κατάληξης. Χαρακτηριστικά που μπορεί να δώσουν αυτή την εντύπωση συμπεριλαμβάνουν την εμφάνιση της V στο τέλος μιας υπερμετρικής δομής ή την άφιξη της V με επιβράδυνση ή αλλαγή στην υφή ή με την εμφάνιση νέου ή επανεμφάνιση θέματος το οποίο υπαινίσσεται έντονα την αφετηρία καινούριας φράσης. […] Για να θεωρηθεί ότι μια δεσπόζουσα συγχορδία οριοθετεί πειστικά μια κατάληξη, ποικίλα χαρακτηριστικά, όπως αυτά που αναφέρθηκαν προηγουμένως, πρέπει να συνυπάρξουν: όσο πιο έντονα και περισσότερα είναι, τόσο πιο πειστικά μπορεί κανείς να χαρακτηρίσει τη δεσπόζουσα ως ημιπτωτική. (Burstein, 2014, 205-206)

Πολύ σημαντικό ρόλο για τον χαρακτηρισμό μιας V ως ημιπτωτικής διαδραματίζει και η φωνοδήγηση. Εφόσον μπορεί να θεωρηθεί πως δεν υπάρχει σύνδεση στη φωνοδήγηση με την αρμονία που ακολουθεί την V, τότε η V αυτή σηματοδοτεί μια ΗΠ (Burstein 2014, 206). Ομοίως, ο Schenker αναφέρεται σε αυτήν την διακοπή της φωνοδήγησης (closing-off), η οποία αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο του φαινομένου της διακοπής της θεμελιώδους δομής, χαρακτηρίζοντας, σε αυτήν την περίπτωση, τη συγχορδία της V ως «εφαρμοσμένο διαιρέτη πέμπτης» (applied dividing dominant) (1935/1979, § 279).

Αρκετές φορές, η διάκριση ανάμεσα στη μισή και στην αυθεντική πτώση είναι ιδιαίτερα δύσκολη όταν μια φράση κλείνει με V, ενώ αμέσως ακολουθεί η συγχορδία της I. Η ίδια η συγχορδία της δεσπόζουσας εμφανίζει μια τονική αστάθεια που τείνει να εξουδετερώσει την αίσθηση ολοκλήρωσης ή κλεισίματος.

Ιδιαίτερα όταν στοιχεία που υποδηλώνουν μελωδική ή δομική κατάληξη έρχονται σε αντίθεση με άλλα που υπονομεύουν την αίσθηση της κατάληξης, η ερμηνευτική επιλογή γίνεται δύσκολη ενώ προκύπτουν και περαιτέρω θέματα που αφορούν στη δομή και τη μουσική ερμηνεία (Burstein 2014, 203). Μια τέτοια περίπτωση αφορά στο τέλος της ανάπτυξης ή της μετάβασης στη μορφή σονάτας. Εκεί, πολλές φορές, εμφανίζεται αυτό που οι Hepokoski και Darcy ονομάζουν πλήρωση της τομής (caesura fill), δηλαδή, μια γέφυρα που συνδέει την τομή που επιφέρει η ΗΠ με την τονική της αμέσως επόμενης φράσης. Σε περιπτώσεις που αυτή η γέφυρα δημιουργεί ισχυρούς υπαινιγμούς σύνδεσης, σε συνδυασμό με άλλα στοιχεία, είναι πιθανό να ερμηνεύεται πιο πειστικά ως μέρος αυθεντικής πτώσης (Burstein 2014, 224).

Αυτήν την πλήρωση της ΗΠ την περιγράφει και ο ίδιος ο Schenker σε διαφορετικές περιπτώσεις διακοπής ως κάτι που δυσχεραίνει τη δομική ερμηνεία. Για να περιγράψει το φαινόμενο, ο Schachter χρησιμοποιεί μια πολύ εύστοχη μεταφορά :

> Δυνατός σεισμός έχει προκαλέσει ρήγμα σε μια κοιλάδα, δημιουργώντας δύο διαφορετικά τμήματα στην κοιλάδα, τα οποία χωρίζονται από ένα μεγάλο φαράγγι. Με τα χρόνια, το φαράγγι γεμίζει νερό και δημιουργείται ένα μεγάλο ποτάμι, το οποίο δυσαρεστεί τους ανθρώπους που ζουν εκεί, γιατί τους εμποδίζει να μετακινηθούν από τη μια πλευρά της κοιλάδας στην άλλη για να δουν τους φίλους τους. Έτσι, λοιπόν, κατασκευάζουν μια γέφυρα. Η κοιλάδα, στην αρχική της κατάσταση, είναι το ενιαίο και αδιάσπαστο *Ursatz*. Ο σεισμός είναι η διακοπή που χωρίζει το όλον σε δύο. Αλλά ο διαχωρισμός, κατά κάποιον τρόπο, αμβλύνεται με τη γέφυρα. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχει διαχωρισμός σε δύο μέρη, αλλά υπάρχει μια σύνδεση, αν και όχι στο υψηλότερο επίπεδο. (Schachter 2016, 170)

Το ίδιο ζήτημα θίγεται και από τον Goldenberg (2012), ο οποίος αναδεικνύει τις αντικρουόμενες ερμηνείες που προκύπτουν από το «γέμισμα» της διακοπής. Για παράδειγμα, στην περίπτωση της διακοπής της *Urlinie* από την $\hat{3}$, ένας χρωματικός φθόγγος-γέμισμα (π.χ. οξυμένη $\hat{2}$), ο οποίος οδηγεί από τη $\hat{2}$ προς

την $\hat{3}$, υπονομεύει τον διαχωρισμό αλλά και τη βασική αρχή του Schenker ότι το $\hat{2}$ στο σημείο της διακοπής δεν είναι ποίκιλμα στον *Kopfton*. Σε αντίστοιχη περίπτωση, η 7η της συγχορδίας της δεσπόζουσας που εμφανίζεται στο σημείο της διακοπής (θεωρητικά ως γέμισμα) δημιουργεί τριβή με το φαινόμενο της διακοπής λόγω της έντονης κατεύθυνσης που παίρνει προς τη λύση στην $\hat{3}$. Αντίστοιχες περιπτώσεις γεννούν αντιφατικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις σε θεμελιώδη δομή με *Kopfon* την $\hat{5}$, οι οποίες, ως επί το πλείστον, αμβλύνονται όταν λαμβάνονται υπόψη τα διαφορετικά επίπεδα στα οποία λαμβάνουν χώρα τα διάφορα αρμονικά ή αντιστικτικά φαινόμενα, όπως επισημαίνεται και από τον Schachter (2016).

2.2.2 Διακοπή σε περιοδικές μορφές οργάνωσης

Ο διμερής μορφολογικός σχεδιασμός κατά τον Schenker έχει την μορφή A1-A2 και όχι A-B, καθώς αυτό που δίνει ταυτότητα και δημιουργεί μορφή στη μουσική είναι η επανάληψη (1906/1954, 9). Παρόλο που ο ίδιος αποφεύγει συχνά να χρησιμοποιήσει όρους που σχετίζονται με συγκεκριμένους μορφολογικούς τύπους ενδο-θεματικής οργάνωσης (π.χ. «περίοδος», «ηγούμενη», «ακόλουθη») κ.λπ., αναγνωρίζουμε σαφέστατα μια αντίληψη περιοδικής οργάνωσης στον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύει τη διμερή μορφή. Η διακοπή, ως βαθύτερο αίτιο της διμερούς μορφολογικής οργάνωσης κατά τον Schenker, αντικατοπτρίζει όλα τα χαρακτηριστικά της κλασικής περιοδικής οργάνωσης, όπως αυτή περιγράφεται από τον Caplin κατά τα πρότυπα του Schoenberg: «[Η] πρώτη και η δεύτερη φράση ξεκινάνε με το ίδιο υλικό και παρουσιάζουν διαφοροποίηση στην κατάληξη από ασθενή σε ισχυρή πτώση» (Caplin 2013, 75). Αυτό, βέβαια, συνεπάγεται μια σειρά από διαφορετικές περιπτώσεις, με την ηγούμενη να καταλήγει με ΗΠ ή ατελή αυθεντική πτώση (ΑΑΠ) στην οικεία τονικότητα ή

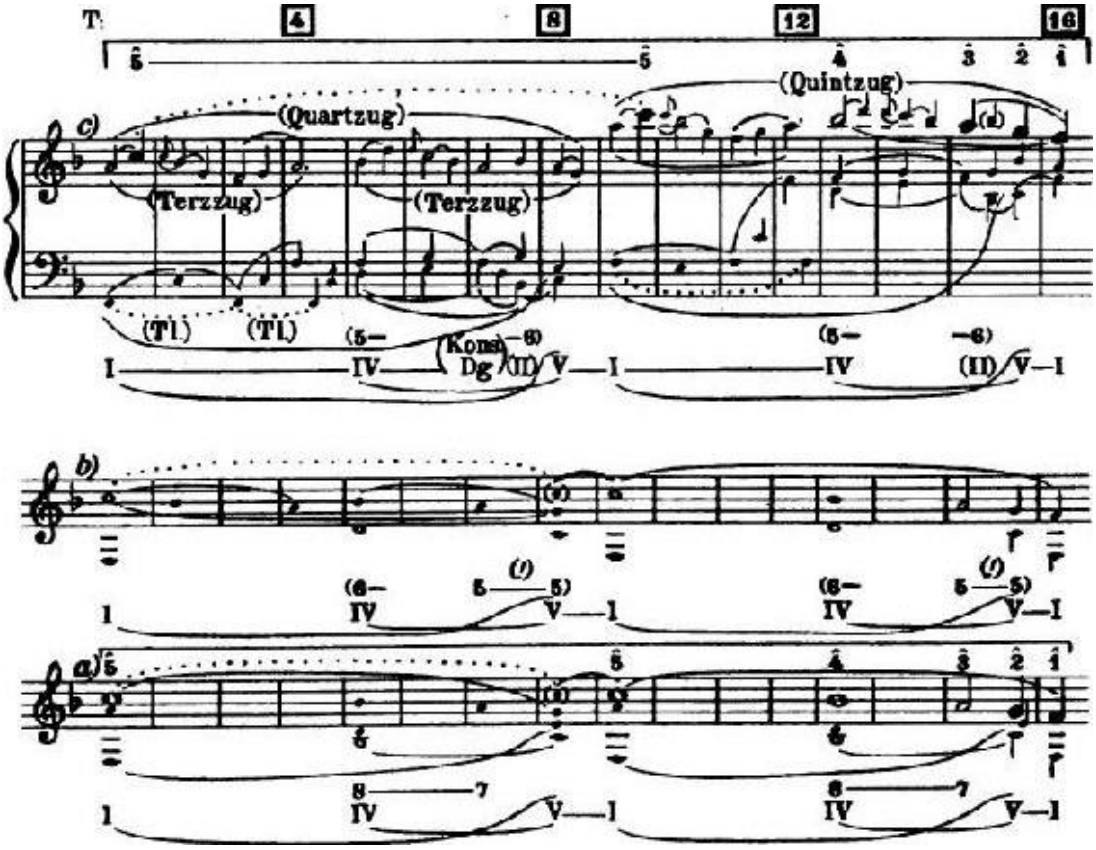
τέλεια αυθεντική πτώση (ΤΑΠ) σε άλλη τονικότητα και την ακόλουθη αντίστοιχα με ΑΑΠ ή ΤΑΠ στην οικεία τονικότητα ή ΤΑΠ σε άλλη τονικότητα. Στα παραδείγματα που αναλύονται στο δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην ΗΠ και τη σχέση της με τη διακοπή.

Αρκετοί αναλυτές όπως ο Beach (2012), χρησιμοποιούν τον όρο «παράλληλες φράσεις» προκειμένου να καταδείξουν τη σχέση των δύο φράσεων που ξεκινούν με το ίδιο υλικό. Συγκεκριμένα, αναφέρει τις εξής κατηγορίες περιοδικών δομών: διακοπτόμενες, τμηματικές, συνεχείς, μετατροπικές. Η κατηγοριοποίηση αυτή φαίνεται να αφορά στην ερμηνεία της θεμελιώδους δομής των φράσεων, χρησιμοποιώντας, μάλιστα, το μεθοδολογικό εργαλείο της σενκεριανής ανάλυσης και υιοθετώντας μια μάλλον συντηρητική προσέγγιση για την ερμηνεία της διακοπής. Στα παραδείγματα που χρησιμοποιεί ο Beach, φαίνεται πως η ΗΠ στην ηγούμενη δεν είναι επαρκής συνθήκη για μια διακοπτόμενη περίοδο. Επιπλέον, σε πολλές περιπτώσεις, οι δύο φράσεις δεν είναι συμμετρικές. Αυτό συμβαίνει με την προσθήκη προέκτασης στην ηγούμενη, είτε με κάποιο φαινόμενο αποφυγής πτώσης στην ακόλουθη, το οποίο οδηγεί σε μια δεύτερη προσπάθεια πτωτικής τελεσφόρησης, προσθέτοντας παραπάνω μέτρα στη φράση. Στην πρώτη περίπτωση, συνήθως εμφανίζεται μια μορφή τύπου Α-Β-Α΄ με βάση το μοτιβικό-θεματικό υλικό, η οποία δεν ευθυγραμμίζεται με τον διμερή αρμονικό σχεδιασμό που αναδεικνύει τελικά τον περιοδικό χαρακτήρα της μορφολογικής δομής. Όσον αφορά στη δεύτερη περίπτωση, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το χαρακτηριστικό παράδειγμα που αναλύει η Schmalfeldt (1991). Πρόκειται για μια ασύμμετρη περιοδική δομή στο “Der Wegweiser” του Schubert από τον κύκλο τραγουδιών *Winterreise*, όπου τα 5 μέτρα της ηγούμενης προηγούνται των 10 μέτρων της ακόλουθης, η οποία διευρύνεται χάρη σε διάφορα ακυρωτικά πτωτικά φαινόμενα. Τέλος, παραφράζοντας τον Schachter, είναι πιθανό να έχουμε φαινόμενο διακοπής όπου η διαδοχή $\hat{3} - \hat{2}$ (ή $\hat{5} - \hat{4} -$

$\hat{3} - \hat{2}$) εμφανίζεται περισσότερες από μία φορές πριν την τελική $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ (ή $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$) (2016, 156).

Είναι σημαντικό, σε αυτό το σημείο, να εξετάσουμε πώς έχει ερμηνευτεί από διάφορους αναλυτές, αλλά και από τον ίδιο τον Schenker, το φαινόμενο της διακοπής ειδικά στις φράσεις τύπου ηγούμενης-ακόλουθης. Στην πρώτη ενότητα της παρούσας βιβλιογραφικής ανασκόπησης (κεφ. 2.1), έγινε μια εκτενής αναφορά στις απόψεις του Schenker και στις αντιφάσεις που τις χαρακτηρίζουν. Πρέπει να σημειωθεί, βέβαια, ότι οι θεωρητικές του αναζητήσεις βρίσκονταν σε διαρκή εξέλιξη και αναθεώρηση μέχρι το θάνατο του. Χαρακτηριστικά, αναφέρεται ότι, όταν έγραφε τον δεύτερο τόμο του *Der Meisterwerk in der Musik*, η θεωρία για τη διακοπή δεν έχει ακόμη πάρει μορφή. Ο τρόπος, λοιπόν, που ερμηνεύει ο ίδιος τη θεμελιώδη δομή σε θεματικές μορφές περιοδικής οργάνωσης τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο επιδεικνύει μια χαρακτηριστική ασυνέπεια στην εννοιολογική της πλαισίωση.

Στο Παράδειγμα 5, βλέπουμε την ανάλυση μιας περιοδικά οργανωμένης θεματικής δομής από τον ίδιο τον Schenker. Πρόκειται για το δευτερεύον θέμα από την επανέκθεση του πρώτου μέρους της σονάτας για πιάνο σε φα μείζονα K. 332 του Mozart. Όπως φαίνεται στο γράφημα, στο μεσαίο επίπεδο, έχουμε από μια κατιούσα γραμμική πρόοδο σε κάθε φράση: 4-φθογγη στην ηγούμενη (ντο-σολ) και 5-φθογγη στην ακόλουθη (ντο-φα), όπως θα είχαμε, σε περίπτωση φαινομένου διακοπής, τους δύο κλάδους της θεμελιώδους δομής. Η διαφορά είναι ότι, στο βαθύτερο επίπεδο, η πρώτη γραμμική πρόοδος φέρει τον ρόλο της επέκτασης του *Kopfton* και άρα τη λειτουργία της τονικής, υποβαθμίζοντας την ΗΠ και ενισχύοντας μια ανάγνωση με ενοποιημένη *Urlinie* που ξετυλίγεται στην ακόλουθη φράση. Η πρώτη γραμμική πρόοδος λειτουργεί ως κίνηση σε εσωτερική φωνή και έχει επεκτασιακό χαρακτήρα.



Παράδειγμα 5. Περιοδική δομή από Σονάτα σε φα μείζονα του Mozart, K. 332, i, σενκεριανό γράφημα (Schenker 1926, κεφάλαιο 1, σχήμα 1)

Αυτή η πρώιμη ανάλυση από τον Schenker έχει μια επεκτασιακή λογική και ευθυγραμμίζεται πλήρως με τη Γενετική Θεωρία των Lerdahl και Jackendoff (1996). Κεντρικός άξονας της θεωρίας τους είναι η δημιουργία μουσικών «δέντρων» με διακλαδώσεις που προσδιορίζουν την ιεραρχική δομή διαφόρων μουσικών συμβάντων. Συνεπώς, και στα αρμονικά συμβάντα, η επιλογή μιας ερμηνείας θα προκρίνει, στο βαθύτερο επίπεδο, μια αρμονική λειτουργία έναντι μιας άλλης. Παρόλο που, σε αυτήν τη θεωρία, δεν δίνεται σημασία στις γραμμικές προόδους, ο τρόπος ιεράρχησης των αρμονικών φαινομένων και λειτουργιών έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με την σενκεριανή θεωρία. Η λογική των «ελαττώσεων»[4] είναι κοινή στις δύο θεωρίες, ενώ το σημείο τριβής τους αφορά στη θέση της δομικής δεσπόζουσας στο φαινόμενο της διακοπής.

[4] Μετάφραση του όρου “reductions” από Lerdahl και Jackendoff (1996) και του όρου “diminutions” από Schenker (1935/1979).

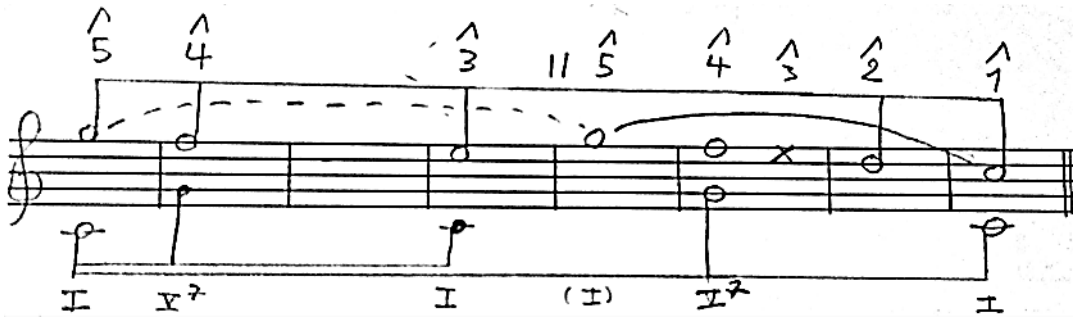
Προκρίνεται, λοιπόν, μια επεκτασιακή λογική της τονικής, από την ηγούμενη προς την ακόλουθη, με τη δεσπόζουσα στην ΗΠ να «κοιτάει προς τα πίσω». Ως αποτέλεσμα, δεν υπάρχει χώρος για να ερμηνευτεί άλλη από την τελευταία δεσπόζουσα ως η δομική.

Ομοίως, ο Keiler (1983), ερμηνεύοντας τη θεωρία του Schenker, χρησιμοποιεί κι αυτός ένα σύστημα ιεράρχησης αρμονικών συμβάντων, διακρίνοντας συγκεκριμένα τρεις διαφορετικές λειτουργίες: επέκταση της τονικής, επέκταση της δεσπόζουσας και λύση ή ολοκλήρωση της λειτουργίας της τονικής. Παραφράζοντας τον τελευταίο, μια τονικά κλειστή φράση έχει την τάση να εμφανίζει τα ιεραρχικά σημαντικά αρμονικά συμβάντα καθώς κινείται προς την ολοκλήρωσή της (1983, 211). Ως αποτέλεσμα, δημιουργούνται «αριστερές διακλαδώσεις», όπως τις ονομάζει ο Keiler, που επεκτείνουν αρμονικές λειτουργίες ιεραρχικά σημαντικές προς την επίτευξη του τελικού στόχου (1983, 215). Ενώ στην πρώιμη ανάλυση που εξετάσαμε παραπάνω φαίνεται πως ο Schenker χρησιμοποιεί κατά κάποιον τρόπο τον ίδιο μηχανισμό, δεν συμβαίνει το ίδιο στις ύστερες αναλύσεις του σε σχέση με το φαινόμενο της διακοπής. Εκεί, αναγνωρίζει στο σημείο της διακοπής πως καμία από τις τρείς λειτουργίες δεν επιτελείται με πειστικό τρόπο στο ίδιο ερμηνευτικό επίπεδο και πιθανώς για αυτόν τον λόγο προκύπτει η ανάγκη αναθεώρησης του ρυθμιστικού πλαισίου, γεγονός που αναπόφευκτα δημιουργεί, σε μεγάλο βαθμό, ασάφειες και ασυνέχειες στη θεωρία του. Η οπτική του Keiler συνοψίζεται στην τοποθέτηση πως μια περιοδική δομή ηγούμενης-ακόλουθης προκύπτει από τον διαχωρισμό ή τη διακλάδωση της $\hat{3}$ κάτω από μια λειτουργία επέκτασης της τονικής, ενώ δίνεται έμφαση στον δεύτερο κλάδο του *Ursatz*, ο οποίος εμφανίζεται ολόκληρος και τοποθετείται ουσιαστικά στο βαθύτερο επίπεδο (1983, 227).

Στην περίπτωση της περιόδου με ατελή αυθεντική πτώση στην κατάληξη της ηγούμενης, προκύπτει το εύλογο ερώτημα αν υπάρχει διακοπή χωρίς ΗΠ, δεδομένου ότι η επανάληψη του υλικού, και μάλιστα πολλές φορές χωρίς καμία

διαφοροποίηση, εγείρει το δίλλημα της διαφορετικής ή ταυτόσημης ερμηνείας της ίδιας φράσης. Ο ίδιος ο Schenker κάνει μια αναφορά για ελεύθερες μορφές διακοπής στο επίπεδο της επιφάνειας (§ 217). Με αφετηρία αυτήν την αναφορά, και μέσα από την μελέτη παραδειγμάτων του Schneker με διακοπή στο επίπεδο της επιφάνειας, ο Baker συμπεραίνει τα εξής: (1) Στην πιο βασική της μορφή, η έννοια της διακοπής σημαίνει τη διαίρεση ενός συμβάντος σε δύο μέρη, με το πρώτο να είναι ημιτελές με κάποιον τρόπο. (2) Η επανάληψη μοτιβικού/μελωδικού σχεδιασμού παίζει σημαντικό ρόλο στην αναγνώριση διακοπών ποικίλων τύπων. (3) Οι ελεύθερες μορφές διακοπής στο επίπεδο της επιφάνειας δεν πρέπει απαραίτητα να ακολουθούν ακριβώς τη μορφή αυτών που λαμβάνουν χώρα στα βαθύτερα επίπεδα (2010, 6).

Το μοντέλο διακοπής στην $\hat{3}$ που προτείνει ο Baker εντοπίζεται στις συγκεκριμένες περιοδικές δομές με ΑΑΠ και συγκεκριμένα με *Kopfton* την $\hat{5}$, και έχει την εξής μορφή: $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3} \parallel \hat{5} - \hat{4} - (\hat{3}) - \hat{2} - \hat{1}$ (Παράδειγμα 6). Ενώ κάποιος θα μπορούσε να θεωρήσει την κίνηση προς την $\hat{3}$, μια γραμμική πρόοδο χαμηλότερου ιεραρχικού επιπέδου, υπάρχει μια μικρή λεπτομέρεια που δεν το επιτρέπει. Εξαιτίας της πιστής επανάληψης της αρμονίας στη δεύτερη φράση, η οποία αποτελεί κοινή και συνήθη πρακτική από τους συνθέτες, δεν υπάρχει χώρος για την $\hat{3}$ της *Urlinie* στην ακόλουθη (Baker, 2010, 8). Αυτή η μορφή της διακοπής, λοιπόν, προκρίνει την ίδια ερμηνευτική προσέγγιση σε δυο πανομοιότυπες φράσεις μέχρι το σημείο της πτώσης όπου υπάρχει διαφοροποίηση. Αν ερμηνεύαμε μια τέτοια περιοδική δομή με τον συμβατικό τρόπο, θα αναγκαζόμασταν να επιλέξουμε πρωταρχικό φθόγγο την $\hat{3}$ κάτι το οποίο θα έκρυβε την μορφολογική επανάληψη αλλά και τη σχέση ηγούμενης-ακόλουθης των δύο φράσεων.

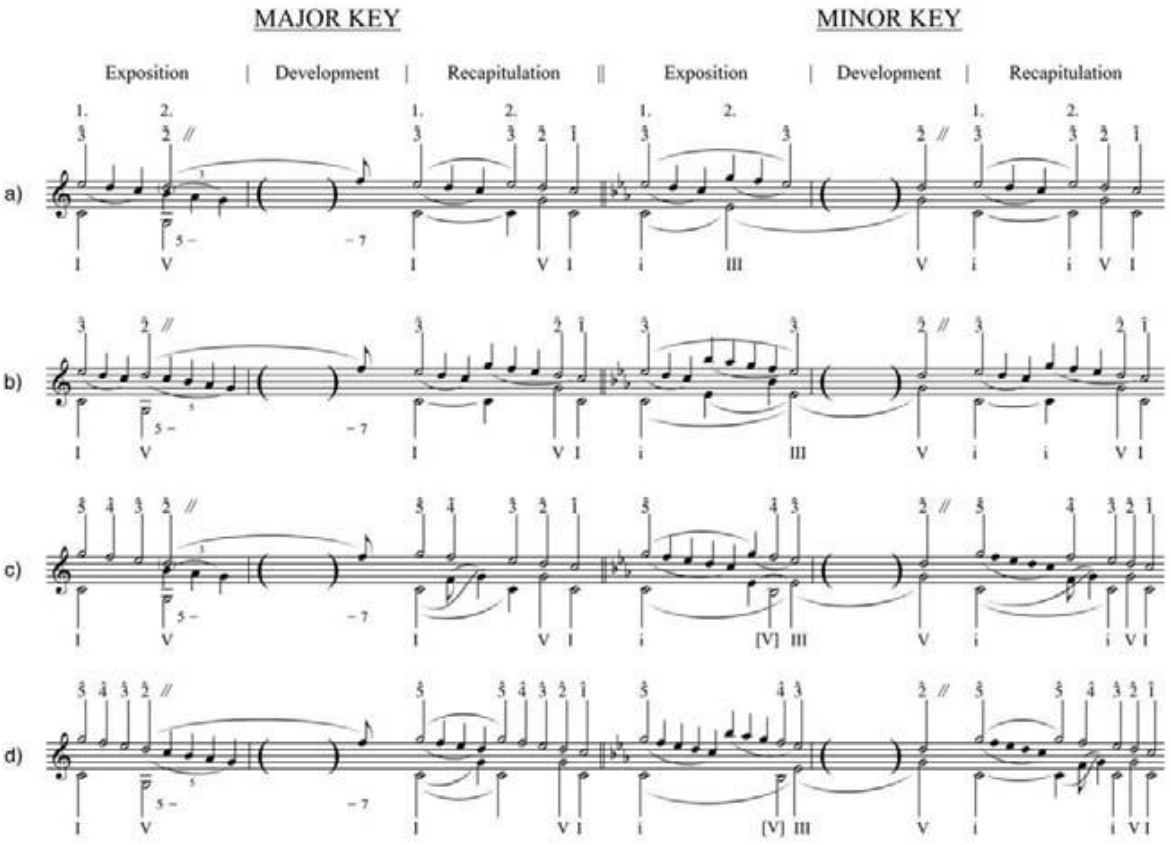


Παράδειγμα 6. Διακοπή σε περιοδική δομή με ΑΑΠ (Baker 2010, Παράδειγμα 9.α).

2.2.3 Διακοπή στη μορφή σονάτας

Πρόκειται ίσως για την πιο αντιπροσωπευτική μορφή όσον αφορά στο φαινόμενο της διακοπής. Η κυκλική διμερής οργάνωση, με τη διπλή επιστροφή θεματικού υλικού και τονικότητας, προσφέρεται για τη συζήτηση της διακοπής της θεμελιώδους δομής ενός ολοκληρωμένου έργου. Η σενκεριανή προσέγγιση στο ζήτημα της σονάτας δεν συνυπολογίζει τα σημεία επανάληψης της έκθεσης (εφόσον υπάρχουν), ενώ δίνει έμφαση στη φωνοδήγηση και όχι στην ικανοποίηση των επιταγών κάποιου συγκεκριμένου μορφολογικού τύπου. Σε κάθε περίπτωση, ο διμερής διαχωρισμός της θεμελιώδους δομής έρχεται σε αντίθεση με τον τριμερή μορφολογικό σχεδιασμό (Beach 2012, 213). Για τον ίδιο τον Schenker, η μορφή σονάτας είναι το επιφαινόμενο της διακοπής της θεμελιώδους δομής αλλά και της εκτεταμένης επέκτασης ορισμένων φθόγγων της *Urlinie* (ειδικότερα της $\hat{2}$), σχηματίζοντας τελικά τριμερή φόρμα (1935/1979, §99). Η κριτική που έχει ασκηθεί στον Schenker αφορά στον διαχωρισμό της «τριμερούς μορφής τραγουδιού» (*Liedform*), όπως την ονομάζει, από τη «μορφή σονάτας» (*Sonatenform*) ως προς το ότι δεν έχουν διακριτές δομικές διαφορές. Ο Charles Smith αναφέρει πως ο Schenker ήταν μάλλον προϊδεασμένος για το αν ένα έργο εμπίπτει στη μορφή σονάτας ή όχι, με αποτέλεσμα να προκύπτουν αμφιβολίες κατά πόσο τελικά είχε απορρίψει συμβατικές μορφολογικές

θεωρήσεις (1996, 233). Ίσως η διαφορά της προσέγγισης του Schenker από αυτές των άλλων θεωρητικών της εποχής του έγκειται στην αναγνώριση μιας οργανικής δομής (organic structure), η οποία εκπορεύεται από τη θεμελιώδη γραμμή (*Urlinie*) και το θεμελιώδες μπάσο (*Bassbrechung*) (Schenker & Grossman, 1968).



Παράδειγμα 7. Δομικά αρχέτυπα της φόρμας σονάτας (Beach 2012, Παράδειγμα 8.1 [χρήση με την άδεια του συγγραφέα]).

Ο Beach (2012) παρουσίασε συστηματοποιημένα τις πιο βασικές περιπτώσεις οργάνωσης της θεμελιώδους δομής, όσον αφορά στο πρώτο μετασχηματιστικό επίπεδο στη μορφή σονάτας. Οι περιπτώσεις αυτές έχουν τα εξής χαρακτηριστικά: 1) η έκθεση αποτελείται από δυο μονο-θεματικές περιοχές τονικοτήτων, και 2) όλα τα θέματα είναι τονικά κλειστά. Τα πρότυπα που παρουσιάζονται στο πίνακα του Παραδείγματος 7 κατηγοριοποιούνται ως προς την τροπικότητα της τονικότητας (μείζονα ή ελάσσονα), ενώ παράλληλα φαίνεται και η οργάνωση της θεμελιώδους δομής σε σχέση με τη μορφολογική

δομή. Ωστόσο, είναι σαφές ότι υπάρχουν πολλές εξαιρέσεις και υποπεριπτώσεις που δεν απεικονίζονται στον εν λόγω πίνακα.

Ένα κοινό χαρακτηριστικό που αφορά στις περιπτώσεις σε μείζονες τονικότητες είναι ότι η διακοπή λαμβάνει χώρα στο εσωτερικό της έκθεσης και συγκεκριμένα στη δευτερεύουσα τονική περιοχή της V, ενώ το περιεχόμενο της ανάπτυξης επεκτείνει τη δεσπόζουσα και τη $\hat{2}$. Πιο συγκεκριμένα, στην πρώτη περίπτωση, έχουμε *Kopfton* την $\hat{3}$, ενώ και τα δύο θέματα αναπτύσσονται πάνω σε μια γραμμική πρόοδο τρίτης. Το δευτερεύον θέμα επεκτείνει τη $\hat{2}$, παρόλο που μπορεί να μη δηλώνεται ξεκάθαρα στην επιφάνεια, ενώ κοινό χαρακτηριστικό αποτελεί η εκδίπλωση στην 7η της V. Η διαφορά στη δεύτερη περίπτωση είναι ότι το δευτερεύον θέμα χτίζεται με βάση μια γραμμική πρόοδο πέντε φθόγγων, γεγονός το οποίο, όταν επανέρχεται στην επανέκθεση, δημιουργεί ασάφεια ως προς το ποιο είναι εντέλει το *Kopfton*. Άλλη μια ιδιαίτερη περίπτωση είναι η τρίτη, όπου *Kopfton* είναι η $\hat{5}$, αλλά το δευτερεύον θέμα εμφανίζει κατιούσα πρόοδο τρίτης. Εδώ, η κάθοδος στη $\hat{2}$, όσον αφορά στην έκθεση, γίνεται μέχρι και τη μετάβαση, ενώ, στην επανέκθεση, το κύριο θέμα κινείται από την $\hat{5}$ έως την $\hat{3}$ και το δευτερεύον θέμα από την $\hat{3}$ έως την $\hat{1}$. Η τελευταία περίπτωση είναι η πιο κοινή με τα δύο θέματα να αναπτύσσονται πάνω σε γραμμικές προόδους πέντε φθόγγων (Beach 2012, 204-205).

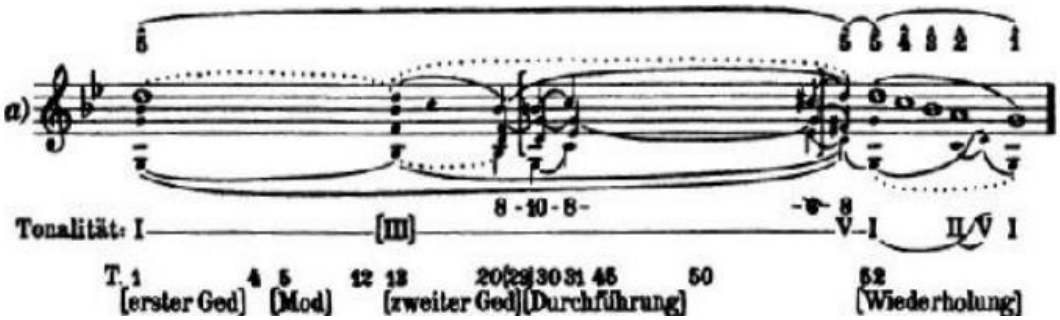
Από την άλλη πλευρά, φαίνεται πως, στις ελάσσονες κλίμακες, η διακοπή ταυτίζεται με την άφιξη της δεσπόζουσας στο τέλος της ανάπτυξης, εφόσον το δευτερεύον θέμα κινείται στην τονικότητα της III, το οποίο αποτελεί και τον κανόνα. Στις δύο πρώτες περιπτώσεις (a και b), όπου έχουμε πρωταρχικό φθόγγο την $\hat{3}$, ο *Kopfton* κατακρατείται νοερά και επεκτείνεται και στην περιοχή του δευτερεύοντος θέματος, αλλά, αυτήν τη φορά, ως στόχος της γραμμικής προόδου. Στις υπόλοιπες περιπτώσεις (c και d), με πρωταρχικό φθόγγο την $\hat{5}$, η

θεμελιώδης γραμμή αναπτύσσεται μέσω της $\hat{4}$ στην $\hat{3}$ στο δευτερεύον θέμα, το οποίο κλείνει τονικά στην III (Beach 2012, 205-206).

Το γεγονός και μόνο πως η διακοπή σε μείζονες και ελάσσονες κλίμακες συμβαίνει σε εντελώς διαφορετικό σημείο μέσα στη σονάτα, δημιουργεί αμφιβολίες σχετικά με το κατά πόσο μπορεί η σενκεριανή θεωρία να συμπεριλάβει τις ποικίλες αποκλίσεις που γενικά παρουσιάζουν πολλές σονάτες της κλασικής περιόδου. Ο Salzer παρουσιάζει δύο μοντέλα τριμερούς μορφής για τη σονάτα, οι οποίες προκύπτουν από τη διακοπή: (1) τριμερής δομική μορφή (three-part structure-form), και (2) τριμερής «επεκτασιακή» μορφή (three-part prolongation-form). Κριτήριο για τον διαχωρισμό σε αυτές τις δυο κατηγορίες είναι η θέση της διακοπής και συγκεκριμένα το αν λαμβάνει χώρα πριν ή μετά το B (Salzer 1962, 242-245). Εύλογα μπορεί κανείς να αντιστοιχίσει τις σονάτες σε ελάσσονες τονικότητες με την πρώτη κατηγορία, ενώ τις σονάτες σε μείζονες τονικότητες με τη δεύτερη.

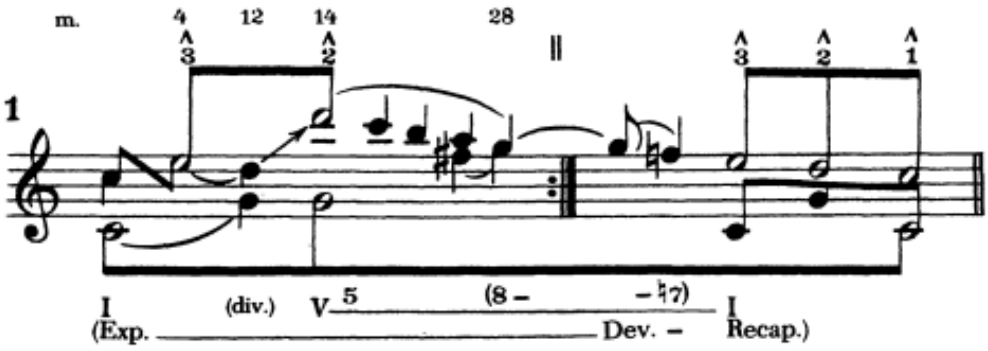
Οι πληροφορίες που παίρνουμε από τα σχεδιαγράμματα του Schenker μάλλον «θολώνουν» περισσότερο το τοπίο παρά ξεκαθαρίζουν τη θεωρία του. Όπως επισημαίνεται και από τον Charles Smith, μόνο σε πέντε διαγράμματα από το *Der freie Satz* αναλύεται μια ολόκληρη σονάτα, ενώ, στα περισσότερα, συνήθως παραλείπεται η επανέκθεση (1996, 236). Επιπλέον, σε πολλά παραδείγματα δεν χρησιμοποιείται το σημάδι της διακοπής (||), ενώ, όταν χρησιμοποιείται, μπορεί να εμφανίζεται είτε πολύ νωρίς, δηλαδή, στην περιοχή της έκθεσης, είτε στο τέλος της ανάπτυξης (Smith 1996, 236-237). Όσον αφορά στο τελευταίο, οι Neumeyer και Tepping (1992, 74) δηλώνουν ρητά πως το σημάδι της διακοπής πρέπει να τοποθετείται αμέσως μετά τη $\hat{2}$ και όχι στο τέλος της επέκτασης με οποιονδήποτε τρόπο. Οι διφορούμενες πληροφορίες από τα σχεδιαγράμματα, σε συνδυασμό με την ασυνέπεια στη χρήση της σημειογραφίας από τον Schenker, δημιουργούν σίγουρα περαιτέρω δυσκολία για την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων για τη θεωρία του.

Όπως συζητήθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, η διακοπή εγείρει σημαντικά σημεία τριβής με συμβατικές μορφολογικές θεωρίες που αφορούν στη μορφή σονάτας. Δύο βασικές αλλά αντιθετικές ερμηνείες για τη διακοπή επισημαίνονται από τον Marston (2013) σε σχέση με τη μορφή σονάτας (βλ. κφλ. 2.1.3). Η πρώτη, όπως παρουσιάζεται και από τον Schenker στο *Der freie Satz* (1935/1979), υπαινίσσεται τον υποβιβασμό της δομικής βαρύτητας της επανέκθεσης, καθώς, στο βαθύτερο επίπεδο, μέσω της επανάληψης του υλικού, οδηγεί και επεκτείνει την κίνηση της *Urlinie* από τη $\hat{2}$/V της διακοπής μέχρι την $\hat{1}$/I. Η ερμηνεία αυτή, υπονοώντας ότι η επανέκθεση ξεδιπλώνεται πάνω από την επέκταση της λειτουργίας της δεσπόζουσας, αποδυναμώνει την αίσθηση αλλά και τη δομική σημασία της διπλής επιστροφής, αν και αυτή αποτελεί προσδιοριστικό χαρακτηριστικό της μορφής σονάτας τουλάχιστον από τα μέσα του 18ου έως τις αρχές του 19ου αιώνα. Η δεύτερη ερμηνεία της διακοπής ευθυγραμμίζεται σε μεγαλύτερο βαθμό με τις συνήθεις επιταγές της μορφής σονάτας, αλλά και με τη μουσική επιφάνεια. Το δευτερεύον θέμα στη δεσπόζουσα και η ανάπτυξη γίνονται κατανοητά στο πλαίσιο της επέκτασης της τονικής στο βαθύτερο επίπεδο που στηρίζει ο *Kopfton*, ο οποίος κατεβαίνει προς την $\hat{1}$ μόνο αφού ξεκινήσει η επανέκθεση (Marston 2013, 354).



Παράδειγμα 8. Θεμελιώδης δομή της σονάτας σε σολ ελάσσονα του Haydn, Hob. XVI:44, i (Schenker 1926, κεφάλαιο 2, σχήμα 1.α)

Περιπτώσεις οργάνωσης της μορφής σονάτας χωρίς διακοπή στην θεμελιώδη δομή έχουν ερμηνευτεί αρκετές, όχι μόνο από μεταγενέστερους αναλυτές, αλλά και από τον ίδιο τον Schenker. Χαρακτηριστικό είναι το γράφημα από το *The Masterwork in Music II* του Schenker, όπου απεικονίζεται η θεμελιώδης δομή της σονάτας του Haydn σε σολ ελάσσονα Hob. XVI:44 (Παράδειγμα 8). Όπως φαίνεται, στο βαθύτερο επίπεδο, κατακρατείται ο *Kopfton* σε όλη την έκθεση και ανάπτυξη της σονάτας, ενώ μόνο στην επανέκθεση ξεκινάει η κάθοδος της *Urlinie*. Ενώ το γράφημα είναι ίσως προγενέστερο της θεωρίας της διακοπής, όπως διατυπώνεται στο *Der freie Satz*, μας δίνει μια εικόνα για την πρόθεση του Schenker να ερμηνεύσει το όλον κάτω από μια ενοποιημένη δομή. Μετά τη διατύπωση της θεωρίας της διακοπής φαίνεται ο ίδιος να προσπαθεί να χωρέσει στο ίδιο «καλούπι» ακόμη και περιπτώσεις εκτός κανόνα, με αποτέλεσμα όχι και τόσο πειστικές ερμηνείες. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ίσως η περίπτωση της σονάτας K. 545 του Mozart (Παράδειγμα 9).



Παράδειγμα 9. Mozart, Σονάτα σε ντο μείζονα K.545, i, θεμελιώδης δομή (Schenker 1935/1979, σχήμα 47).

Στο γράφημα του Schenker, εντοπίζουμε το *Ursatz* από την $\hat{3}$ με διακοπή. Ενώ δεν έχουμε αναλυτικό γράφημα της ανάπτυξης και επανέκθεσης, η σονάτα φαίνεται να παρουσιάζει μια τυπική ανάπτυξη και επανέκθεση, γεγονός το οποίο απέχει πολύ από την πραγματικότητα, όπως επισημαίνεται και από τον Snyder (1991):

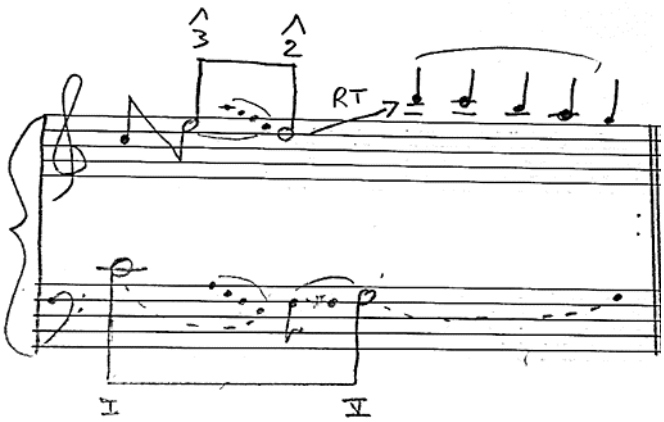
> Για τον Schenker, η μορφή σονάτας χτίζεται πάνω στη διακοπή της *Urlinie* και η αρχή της επανέκθεσης συμπίπτει με την επανάκαμψη του *Kopfton*. Η επανάκαμψη του *Kopfton* φυσιολογικά περιλαμβάνει όλα τα γεγονότα της επιφάνειας που σχετίζονται με την αρχική του εμφάνιση, καθώς και την επιστροφή στην οικεία τονικότητα. Η δομική σημασία αυτής της ταυτόχρονης επιστροφής έχει επισημανθεί από πολλούς θεωρητικούς. (Snyder 1991, 61)

Στη συγκεκριμένη σονάτα δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο. Η επιστροφή του *Kopfton*, παρόλο που δεν έχουμε μέτρα στο γράφημα, φαίνεται να συμβαίνει μέσα στο δευτερεύον θέμα στην επανέκθεση. Επιπλέον, η προβληματική της ερμηνείας αυτής αφορά και στο γεγονός της διαφορετικής ανάλυσης του δευτερεύοντος θέματος σε έκθεση (*5-zug*) και επανέκθεση (*3-zug*). Η επιστροφή του υλικού του κυρίου θέματος, η οποία εμφανίζεται νωρίτερα στην IV, ερμηνεύεται ως μέρος της ανάπτυξης, δημιουργώντας περισσότερο μια μορφή σονάτας τύπου 2, κατά τα πρότυπα των Hepokoski και Darcy (2006), ενώ η φα στο διάγραμμα ερμηνεύεται ως μέρος της V στο πλαίσιο της πλήρωσης της διακοπής της *Urlinie*. Σε αυτό το σημείο πρέπει να σημειωθεί πως ο Schenker αποφεύγει (με ελάχιστες εξαιρέσεις) να αναλύσει έργα τα οποία αποκλίνουν από τον συμβατικό μορφολογικό τύπο της σονάτας, όπως είναι διάφορα έργα του Schubert σε μορφή σονάτας, με την επανέκθεση να επιστρέφει στην IV, τα οποία εγείρουν πολλά ζητήματα αναφορικά με την εφαρμογή της θεωρίας του (Beach 1993, 16-17).

Πίσω στο παράδειγμα της K. 545, η επιλογή της $\hat{3}$ ως πρωταρχικού φθόγγου συνδέεται άμεσα με το αξίωμα του Schenker πως η διακοπή προσδιορίζει τη μορφή σονάτας. Ενώ το κύριο θέμα έχει «στηριγμένη» $\hat{5}$, αυτή ερμηνεύεται ως εσωτερική φωνή, καθώς, μετά τη διακοπή, η $\hat{5}$ που εμφανίζεται δεν έχει ισχυρή στήριξη. Η στήριξη της $\hat{5}$ μέσα στο δευτερεύον θέμα της επανέκθεσης παύει να αποτελεί πρόβλημα, αν αφαιρεθεί η διακοπή από την εξίσωση. Αυτό σημαίνει ότι η στηριγμένη $\hat{5}$, από την αρχή της σονάτας, επεκτείνεται μέχρι και την $\hat{5}$ στο δευτερεύον θέμα της επανέκθεσης, από όπου και ξεκινάει η κατιούσα κίνηση της

Urlinie. Αυτήν την ερμηνεία προτείνει ο Snyder (1991), δίνοντας, με αυτόν το τρόπο, σημασία και στην περιοχή της IV, με το υλικό του κυρίου θέματος ως μετασχηματισμό πρώτου επιπέδου, ερμηνεύοντάς την ως ποίκιλμα προς τα πάνω (σολ-λα-σολ) στην *Urlinie*. Παραδείγματα όπως το παραπάνω, τα οποία εμπίπτουν στον μορφολογικό τύπο σονάτας τύπου 2, ερμηνεύονται συχνά με συνεχή θεμελιώδη δομή χωρίς διακοπή. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι και η σονάτα K. 311/i του Mozart έτσι όπως αναλύεται από τον Marvin (2012).

Είναι σημαντικό να επισημανθεί ένα ακόμη ζήτημα που προκύπτει από την ανάλυση του Schenker στη συγκεκριμένη σονάτα. Στην ανάλυση του ίδιου (παράδειγμα 9), η διάμεση τομή της έκθεσης ερμηνεύεται ως διαιρέτης πέμπτης, με τη «πραγματική» $\hat{2}$ να ακολουθεί αμέσως μετά με την έναρξη του δευτερεύοντος θέματος. Παρόλο που ο ίδιος γράφει πως απορρίπτει κλασικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις της μορφής σονάτας, κάποιος μπορεί εύκολα να οδηγηθεί στο συμπέρασμα πως δεν είναι τελείως «αθώα» μια τέτοια η ερμηνεία.



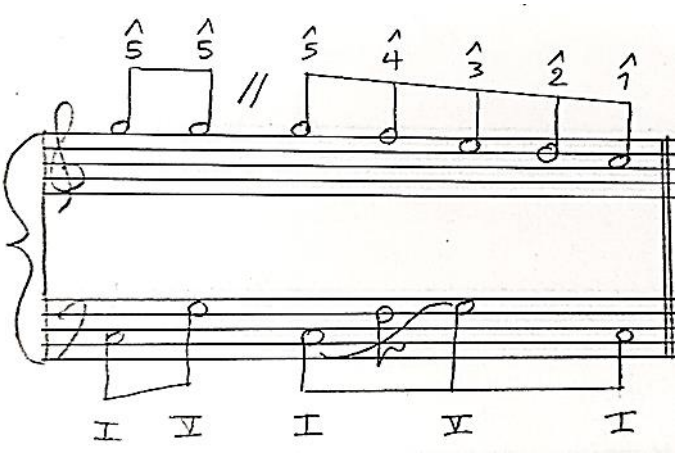
Παράδειγμα 10. Mozart, Σονάτα σε ντο μείζονα, K. 545, i, έκθεση, σενκεριανό γράφημα (Δευτερογενής πηγή: Snyder 1991, 63).

Η σημείωση της θεμελιώδους $\hat{2}$ της *Urlinie* στο σημείο της εκκίνησης του δευτερεύοντος θέματος δείχνει ίσως την αναγνώριση ή ακόμη και τη «σιωπηλή αποδοχή» των κλασικών μορφολογικών ερμηνευτικών προσεγγίσεων προκειμένου η $\hat{3}$ και η $\hat{2}$ να αντιπροσωπεύουν το κύριο και το δευτερεύον θέμα αντίστοιχα. Μια λιγότερο προκατειλημμένη ερμηνεία (παρόλο που επιμένει στην

ερμηνεία της διακοπής) μας δίνει ο Felix-Eberhard von Cube (Παράδειγμα. 10), μαθητής του Schenker, τοποθετώντας τη $\hat{2}$ πάνω στη διάμεση τομή.

Το ζήτημα διαφορετικών ερμηνειών πανομοιότυπων ενδο-θεματικών ή δια-θεματικών δομών, σε διαφορετική θέση μέσα στη σονάτα (έκθεση και επανέκθεση), έχει επίσης απασχολήσει διάφορους θεωρητικούς και αναλυτές. Για παράδειγμα, όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, ο Snyder θεωρεί πως η επανεμφάνιση του *Ursatz* μετά τη διακοπή θα έπρεπε να έρχεται με την επανεμφάνιση του ίδιου υλικού στην επιφάνεια ή/και σε κάποιο μεσαίο επίπεδο (1991). Κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει στην περίπτωση της σονάτα K. 545 του Mozart, αλλά ούτε και σε αρκετές ακόμη περιπτώσεις. Με το ίδιο δίλλημα, «ηθικής της ανάλυσης» όπως το ονομάζει, έρχεται αντιμέτωπος και ο Schachter (2016). Η περίπτωση που εξετάζει αφορά κυρίως στη διαφορετική ερμηνεία του δευτερεύοντος θέματος σε έκθεση και επανέκθεση. Ο Schachter συμφωνεί με την τοποθέτηση του Schenker πως, σε συγκεκριμένες περιπτώσεις με *Ursatz* από $\hat{3}$, το δευτερεύον θέμα, ως διεπόμενο από γραμμική πρόοδο πέντε φθόγγων, θα εμφανίσει με υπέρθεση την $\hat{5}$ και $\hat{4}$ στην επανέκθεση, χωρίς να αποτελούν μέρος του *Ursatz* (Schenker 1977, §315, §138). Κατά συνέπεια, οι φθόγγοι αυτοί δεν τοποθετούνται στο ίδιο ιεραρχικό επίπεδο, δημιουργώντας διαφορετική ανάγνωση του δευτερεύοντος θέματος στην επανέκθεση απ’ ότι στην έκθεση της σονάτας. Ο Schachter στηρίζεται κυρίως στο επιχείρημα ότι το διαφορετικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εμφανίζεται το ίδιο θέμα επιτρέπει στον αναλυτή να ερμηνεύσει διαφορετικά το ίδιο υλικό (2016, 172). Αντίθετα, η ανάλυση της σονάτας σε ρε μείζονα του Haydn (Hob. XVI/37) από τον Marvin, ο οποίος εξετάζει την ίδια προβληματική, οδηγεί σε μια διαφορετική ερμηνεία, προσπαθώντας να δώσει λύση στο πρόβλημα (2012). Σύμφωνα με την ανάλυσή του, η κατάληξη του *Ursatz* έρχεται νωρίτερα στην επανέκθεση (πριν το δευτερεύον θέμα), απαλείφοντας, έτσι, το πρόβλημα της υποδιαίρεσης, σε δυο διαφορετικά επίπεδα, των φθόγγων της γραμμικής προόδου 5^{ης} του

δευτερεύοντος θέματος στην επανέκθεση. Με αυτόν τον τρόπο, βέβαια, η περιοχή του δευτερεύοντος θέματος στην επανέκθεση αποκτά πλέον τον ρόλο της Coda, εφόσον η θεμελιώδης δομή έχει ήδη ολοκληρωθεί (Marvin, 2012, 231-235).



Παράδειγμα 11. Συνεχής 5̂ (Priore 2004, σχ. 10).

Μια ιδιαίτερη ανάγνωση του φαινομένου της διακοπής στη μορφή σονάτας επιχειρεί η Priore με τη θεωρία της για τη συνεχή 5̂ (Παράδειγμα 11). Στον κοινό τύπο της σονάτας με *Kopfton* την 5̂, και οι δυο κλάδοι του *Ursatz* παρουσιάζουν κάθοδο, ενώ, με τη συνεχή 5̂, μόνο ο δεύτερος κλάδος ξεκινάει την κάθοδο. Παρόλα αυτά, πρέπει να διευκρινιστεί πως η διακοπή λαμβάνει χώρα κανονικά, με τη δομή να διακόπτεται στην 5̂, η οποία, στο σημείο της διακοπής, στηρίζεται από τη δομική δεσπόζουσα (τη δομικά σημαντικότερη δεσπόζουσα). Όπως γίνεται αντιληπτό, η Priore δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα στην αρμονία και όχι τόσο στη μελωδική διακοπή: «Η συνεχής 5̂ παρουσιάζει αρμονική διακοπή στο τέλος της ανάπτυξης […] η 5̂, στο τέλος της ανάπτυξης, έχει διαφορετικό νόημα από την 5̂ στην αρχή της επανέκθεσης καθώς η πρώτη στηρίζεται από τη δεσπόζουσα, ενώ η δεύτερη, που αποκαθίσταται στην επανέκθεση, στηρίζεται από την τονική» (Priore 2004, 59-60). Η Priore, προκειμένου να στηρίξει την άποψή της πως εκείνη η 5̂ πάνω από V, η οποία εμφανίζεται συνήθως στο τέλος

της ανάπτυξης, είναι ικανή να δημιουργήσει διακοπή της δομής, επικαλείται κι άλλα στοιχεία της μουσικής επιφάνειας όπως η υφή, το ρετζίστρο και η συγκέντρωση της αρμονικής έντασης.

Η κριτική που μπορεί κάποιος αναλυτής να ασκήσει στη θεωρία για τη συνεχή $\hat{5}$ στηρίζεται σε δύο επιχειρήματα. Κατ' αρχάς, αφορά στην κριτική που έχει ασκηθεί και στον Schenker για το γεγονός πως η ίδια δεσπόζουσα στο σημείο της διακοπής ερμηνεύεται ως διαιρέτης πέμπτης, αλλά και δομική δεσπόζουσα ταυτόχρονα. Δεύτερον, εφόσον έχουμε διακοπή και άρα δύο κλάδους του *Ursatz*, η δεσπόζουσα στο σημείο της διακοπής που στηρίζει την $\hat{5}$ και όχι τη $\hat{2}$ δεν μπορεί να είναι η δομική δεσπόζουσα, διότι δεν μπορεί να μας οδηγήσει άμεσα (δηλαδή, με βήμα) πίσω στην $\hat{1}$. Η γραμμικότητα της θεμελιώδους γραμμής αποτελεί βασική αρχή της σενκεριανής θεωρίας αλλά με αυτήν την ερμηνεία, παραβλέπεται, εφόσον η δεσπόζουσα στην διακοπή θεωρείται η δομική από την Priore.

Αξίζει να αναφέρουμε παρακάτω κάποια ακόμη από τα πολλά παραδείγματα σονάτας που αναλύονται στην βιβλιογραφία και τα οποία ερμηνεύονται χωρίς διακοπή. Πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ανάλυση της Συμφωνίας op. 97 του Schumann από τον Suurpaa (2005). Είναι δύσκολο να αμφισβητήσει κανείς το γεγονός πως, εδώ η θεμελιώδης δομή είναι συνεχής, καθώς η επανέκθεση έρχεται χωρίς την ταυτόχρονη επιστροφή της τονικής λειτουργίας, αλλά πάνω από το 6/4 που εξακολουθεί να επεκτείνει τη λειτουργία της δεσπόζουσας. Η τονική αποκαθίσταται στο τέλος της επανέκθεσης, ενώ η *Urlinie* ξεκινάει την κατιούσα κίνηση αμέσως μετά, δηλαδή, μέσα στην Coda (Suurpaa 2005, 71-73). Μια διαφορετική περίπτωση αποτελεί το κουιντέτο του Schubert σε Ντο μείζονα (D. 956), όπως αναλύεται από το Beach (1993). Στο παράδειγμα αυτό, η δυσκολία έγκειται και πάλι στην επανέκθεση, καθώς το κύριο θέμα δεν εμφανίζεται στην I αλλά στην IV, γεγονός αρκετά συχνό στις σονάτες του Schubert. Ο Beach εξερευνά τη σχέση της θεμελιώδους δομής με τον

μορφολογικό σχεδιασμό και προτείνει δυο διαφορετικές ερμηνείες, οι οποίες αλλάζουν τον τρόπο που ακούει κανείς το έργο. Η ερμηνεία που παρουσιάζει συνεχή θεμελιώδη δομή έρχεται σε σύγκρουση με τον μορφολογικό σχεδιασμό της σονάτας, αλλά είναι πιο πιστή στην ανάγνωση των λειτουργικών αρμονικών σχέσεων. Αντίθετα, η δεύτερη ερμηνεία, με το φαινόμενο της διακοπής, ανταποκρίνεται περισσότερο στην ιδέα του Schenker για τη μορφή σονάτας (Beach 1993, 13-15). Τελευταία, αλλά εξίσου σημαντική για την παρούσα βιβλιογραφική επισκόπηση, είναι η ανάλυση του Κουαρτέτου με πιάνο σε Ντο ελάσσονα του Brahms, op. 60, i από τον Peter Smith. Σύμφωνα με τον Smith, ο Brahms καταφέρνει στο κουαρτέτο να «συμφιλιώσει» τον θεματικό παραλληλισμό με ένα συνεχές τονικό πλάνο (1994, 87). Η θεμελιώδης δομή είναι συνεχής χωρίς κάποιο φαινόμενο διακοπής στο πρώτο μετασχηματιστικό επίπεδο, γεγονός που οφείλεται κυρίως στην επέκταση της δεσπόζουσας από την ανάπτυξη μέσα στην περιοχή της επανέκθεσης αλλά και στην απουσία ισχυρής τονικής λειτουργίας πριν την Coda.

Συνοψίζοντας, τα τελευταία παραδείγματα που αναφέρθηκαν παραπάνω έχουν ως κοινό χαρακτηριστικό την παραμόρφωση του κλασικού τονικού-αρμονικού πλάνου της μορφής σονάτας που αφορά στη μη εμφάνιση διπλής επιστροφής στην αρχή της επανέκθεσης. Όπως έχει επισημανθεί και από τον Marvin (2012), ο Schenker δεν μας έχει αφήσει πολλά αναλυτικά γραφήματα όσον αφορά στο κομμάτι του δεύτερου κλάδου του *Ursatz* και της επανέκθεσης της μορφής σονάτας, κρύβοντας έτσι πολλά προβλήματα, στα οποία διαφορετικά θα έπρεπε να δοθούν λύσεις. Βέβαια, για τον ίδιο, η απουσία της διπλής επιστροφής της επανέκθεσης ίσως τοποθετεί τα εν λόγω έργα εκτός της μορφής σονάτας. Από την άλλη, η απόλυτη προσκόλλησή του στο φαινόμενο της διακοπής ως καθοριστικό παράγοντα της μορφολογικής δομής της σονάτας μπορεί να προκαλέσει περαιτέρω παραμορφώσεις και να οδηγήσει σε βεβιασμένες τονικές ερμηνείες. Ο Schachter (2016), ακολουθώντας τις οδηγίες του Schenker, αναλύει

τη “Waldstein” του Beethoven και, προκειμένου να αναγνωριστεί το φαινόμενο της διακοπής, «παραβιάζει» την αρχή της διατονικής υπόστασης της *Urlinie*, προτείνοντας #$\hat{4}$ στο πρώτο κλάδο, ενώ η διατονική $\hat{4}$ απουσιάζει[5].

[5] Η οξυμένη 4η βαθμίδα δεν μπορεί να δικαιολογηθεί στο πλαίσιο κάποιας τροπικής μίξης εξαιτίας αφενός της αντίθετης κατευθυντικότητας που παρουσιάζει σε σχέση με την κατιούσα κίνηση της *Urlinie*, αφετέρου εξαιτίας της απουσίας της πραγματικής 4ης βαθμίδας (αν υπήρχε, τότε θα είχαμε να κάνουμε με έναν απλό χρωματικό διαβατικό φθόγγο).

3 Ανάλυση

3.1 Η διακοπή στις ενδο-θεματικές μορφές

Στην παρούσα ενότητα αναλύονται δύο διαφορετικά παραδείγματα ενός συγκεκριμένου τύπου περιόδου και εξετάζεται ο τρόπος οργάνωσής τους μορφολογικά και αρμονικά. Με μεθοδολογικό εργαλείο τη σενκεριανή ανάλυση, σε συνομιλία με τη μορφολογική θεωρία του William Caplin (2013), επιχειρείται η εξαγωγή συμπερασμάτων σε σχέση με το φαινόμενο της διακοπής στις περιοδικές δομές. Συγκεκριμένα, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται γύρω από την ΗΠ στην ηγούμενη φράση μιας περιόδου και τον συσχετισμό αυτής με μια αρμονικά ενημερωμένη ανάγνωση του φαινομένου της διακοπής.

Τα παραδείγματα που εξετάζονται παρακάτω έχουν κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Καταρχάς, εφόσον χρησιμοποιείται το εργαλείο της σενκεριανής ανάλυσης, εξετάζονται τονικά κλειστές φράσεις, έτσι ώστε να παρουσιάζεται ένα ολοκληρωμένο *Ursatz* σαν να ήταν ένα αυτοτελές κομμάτι. Κατά δεύτερο λόγο, οι περιοδικές δομές στα παραδείγματα σχηματίζονται με ΗΠ και όχι με κάποιο άλλο πτωτικό φαινόμενο, καθώς η ΗΠ είναι το σημείο ενδιαφέροντος της ανάλυσης. Τέλος, η ακόλουθη φράση δεν ξεκινάει με την επανεμφάνιση της αρμονικής λειτουργίας της τονικής αλλά με κάποια «πλάγια» αρμονική βαθμίδα (ii, IV).

3.1.1 Mozart, Σονάτα σε Ρε μείζονα K. 576, i, μ. 1-8

Η περίοδος που αναλύεται είναι τα πρώτα οκτώ μέτρα του πρώτου μέρους από τη σονάτα του Mozart σε ρε μείζονα, K. 576. Μορφολογικά, και σύμφωνα με τη θεωρία του Caplin (2013), εντοπίζουμε μια δίμετρη βασική ιδέα, η οποία

ακολουθείται από μια αντίθετη ιδέα που καταλήγει σε I:ΗΠ πριν επανεμφανιστεί η βασική ιδέα, αλλά αυτήν τη φορά πάνω στη συγχορδία της ii για να οδηγηθεί σε ΤΑΠ στην οικεία τονικότητα στο τέλος της ακόλουθης φράσης (Παράδειγμα 12). Με μια πρώτη ανάγνωση, δεν φαίνεται να υπάρχει διακοπή της *Urlinie* . Παρόλα αυτά, έχουμε μια ισχυρή ΗΠ και αμέσως μετά η φράση ξεκινάει με την ίδια ιδέα σε μεταφορά. Επιχειρώντας να σχεδιάσουμε το σενκεριανό γράφημα εντοπίζουμε εύκολα την $\hat{3}$ ως πρωταρχικό φθόγγο, αλλά ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα δίλημμα που αφορά στην άφιξη της $\hat{2}$.

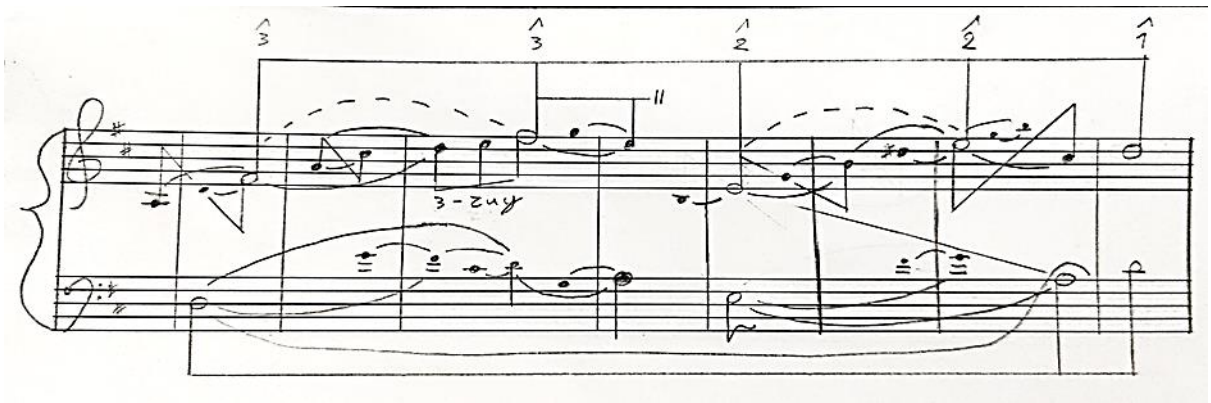
Παράδειγμα 12. Mozart, Σονάτα σε ρε μείζονα, K. 576, i, μ. 1-8, μορφολογική και αρμονική ανάλυση.

Για να εντοπίσουμε τη $\hat{2}$, θα πρέπει να κινηθούμε από το τέλος προς την αρχή. Η ακόλουθη φράση κλείνει με ΤΑΠ, ενώ η συγχορδία της V στηρίζει το ντο#. Η $\hat{2}$ στην πραγματικότητα εμφανίζεται νωρίτερα, μετατοπισμένη και με φαινομενική

στήριξη την συγχορδία της ii ήδη στο μ. 5 (Παράδειγμα 13). Εν συνεχεία, καθώς επεκτείνεται η αρμονική λειτουργία της προδεσπόζουσας, η $\hat{2}$ ανεβαίνει στο υποχρεωτικό ρετζίστρο ξανά μέσω ενός αρπισμού. Συνεχίζοντας την πορεία μας προς τα πίσω, εντοπίζουμε ακόμη ένα μι, αυτό της I:ΗΠ στο μ. 4. Θα μπορούσε κανείς να προτείνει πως η $\hat{2}$ της *Urlinie* κάνει ήδη την εμφάνιση του σε εκείνο το σημείο, καθώς στηρίζεται από την συγχορδία της V, η οποία θεωρητικά συνδέεται και επεκτείνεται μέχρι την V στο μ. 7 όπου επέρχεται και η I:ΤΑΠ. Το πρόβλημα σε αυτήν την ερμηνεία θα ήταν ότι θα έπρεπε να δεχτεί τη μη λειτουργική αρμονική σύνδεση V-ii-V, στο πλαίσιο μιας υποτιθέμενης επέκτασης της V, κρύβοντας ταυτοχρόνως και τη διακοπή της φωνοδήγησης που συμβαίνει με την I:ΗΠ στο μ. 4. Κατά τον Burstein, η ΗΠ σχεδόν πάντα επιφέρει διαιρέτη που αποσυνδέει τη φωνοδήγηση από την αρμονία που ακολουθεί. Η διακοπή της φωνοδήγησης συμβαίνει όταν η συγχορδία της V ακολουθείται από μη τονική αρμονία ή, πιο συχνά, όταν ακολουθείται από μια φράση που ξεκινάει στην τονική (Burstein 2014, 207).

Σχετικά με τον *Kopfton*, επιλέγεται η $\hat{3}$ και όχι η $\hat{5}$ για τους παρακάτω λόγους. Υποθέτοντας ότι πρωταρχικός φθόγγος είναι η $\hat{5}$, δημιουργείται αμέσως πρόβλημα που αφορά στη στήριξη της $\hat{3}$ λόγω της ερμηνείας που δόθηκε παραπάνω για τη θέση της δομικής δεσπόζουσας και της $\hat{2}$. Σύμφωνα λοιπόν με την παραπάνω ερμηνεία, η $\hat{3}$ στο μ. 4 δεν έχει πλέον ικανοποιητική στήριξη από το 6/4, εφόσον η V σε αυτό το σημείο δεν είναι η δομική δεσπόζουσα. Επιπλέον, ενώ στο μ. 2 εμφανίζεται η $\hat{5}$ (λα), δεν έχει ισχυρή αντιστικτική στήριξη (σε σύγκριση και με τους υπόλοιπους φθόγγους της *Urlinie*) λόγω της μονοφωνικής υφής. Η μονοφωνική υφή όχι μόνο δεν παρέχει την ισχυρή αντιστικτική στήριξη που ψάχνουμε για τον πρωταρχικό φθόγγο, αλλά δημιουργεί και μια ασάφεια ως προς το αρμονικό υπόβαθρο, καθώς η νότα λα θα μπορούσε να ανήκει στην συγχορδία της V που ακολουθεί και όχι στην τονική. Μια τελευταία ένδειξη είναι ίσως η απουσία της $\hat{5}$ στο υποχρεωτικό ρετζίστρο. Συνεπώς, οδηγούμαστε στο

συμπέρασμα πως η λα είναι μέρος του αρχικού αρπισμού σε συνδυασμό με την παρεμβολή της V και της γραμμικής προόδου 3ης που οδηγεί εντέλει στην αντιστικτικά και αρμονικά στηριγμένη $\hat{3}$ στο μ. 3. Δεν υπάρχει αμφιβολία πως, στο βαθύτερο επίπεδο, η αρμονική λειτουργία της τονικής επεκτείνεται μέχρι εκείνο το σημείο, ενώ αμέσως μετά ακολουθεί η I:ΗΠ.



Παράδειγμα 13. Mozart, Σονάτα σε ρε μείζονα, K. 576, i, μ. 1-8, θεμελιώδης δομή.

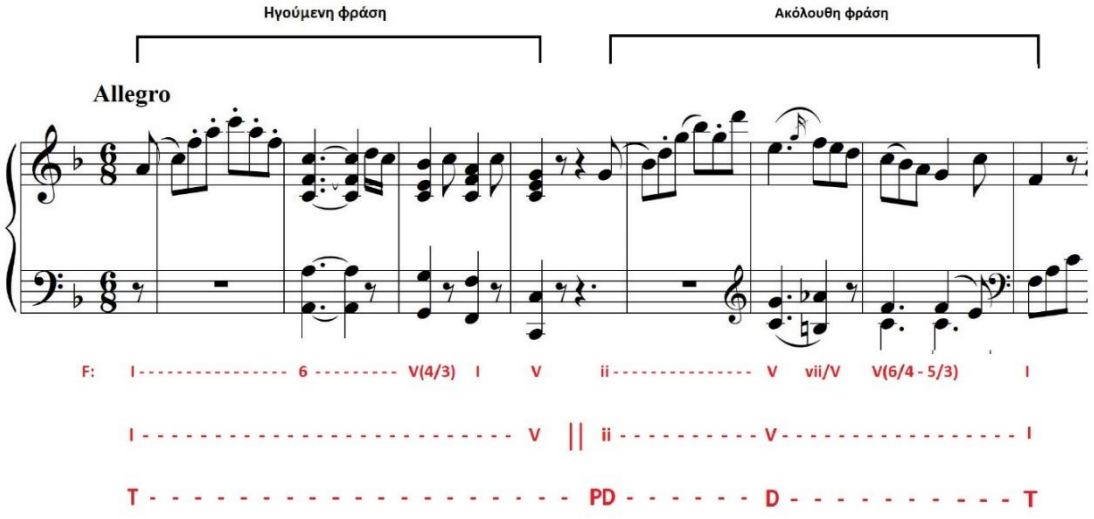
Η ερμηνεία που προτείνεται εδώ εστιάζει σε μια αρμονικά ενημερωμένη χρήση της σενκεριανής μεθοδολογίας. Εφόσον τα δυο μι στα μ. 4 και 5 επιτελούν διαφορετικές λειτουργίες, δεν μπορούμε να τα ταυτίσουμε ή/και να τα τοποθετήσουμε στο ίδιο ιεραρχικό επίπεδο. Καθώς η τονική μουσική είναι εξ' ορισμού προσανατολισμένη να κινηθεί προς μια τονική κατάληξη, η μισή πτώση λειτουργεί σαν μια «αποτυχημένη» προσπάθεια της μουσικής να φτάσει στον αρμονικό στόχο της, δηλαδή, την I. Στο μ. 4, η V, εξαιτίας της «αποτυχίας» της να οδηγήσει στον αρμονικό στόχο, λαμβάνει έναν ανάδρομο χαρακτήρα, με συνέπεια να επεκτείνει τη λειτουργία της τονικής μέχρι την εμφάνιση μιας δομικής λειτουργικής δεσπόζουσας ή πτωτικής αρμονικής ακολουθίας με λειτουργικές συγχορδίες. Δίνοντας προτεραιότητα στην αρμονία, δεν μπορούμε παρά να θεωρήσουμε ότι όσο επεκτείνεται η λειτουργία της τονικής τόσο κρατάει και η $\hat{3}$ της *Urlinie*.

Ευθύς αμέσως, με αυτήν την ερμηνεία, προκύπτει πρόβλημα με τη σημειογραφία του σενκεριανού γραφήματος που αφορά στο μ. 4 και στη νότα μι, η οποία φαίνεται να μένει «ξεκρέμαστη». Για να μπορέσουμε να απεικονίσουμε μια πειστική ερμηνεία, θα πρέπει και το διάγραμμα να δίνει έμφαση και προτεραιότητα στην αρμονία. Αυτό συνεπάγεται, επίσης, πως και τα διαφορετικά αρμονικά ερμηνευτικά επίπεδα θα πρέπει να αντιστοιχούν και να απεικονίζονται στα διαφορετικά ιεραρχικά δομικά επίπεδα της φωνοδήγησης. Στην περίπτωση μας, εφόσον η φα# στο μ. 3 και η μι στο μ. 4 βρίσκονται σε διαφορετικά ιεραρχικά επίπεδα αλλά σχετίζονται σε ένα μεσαίο επίπεδο, η σχέση τους πρέπει να αποτυπώνεται και στο διάγραμμα.

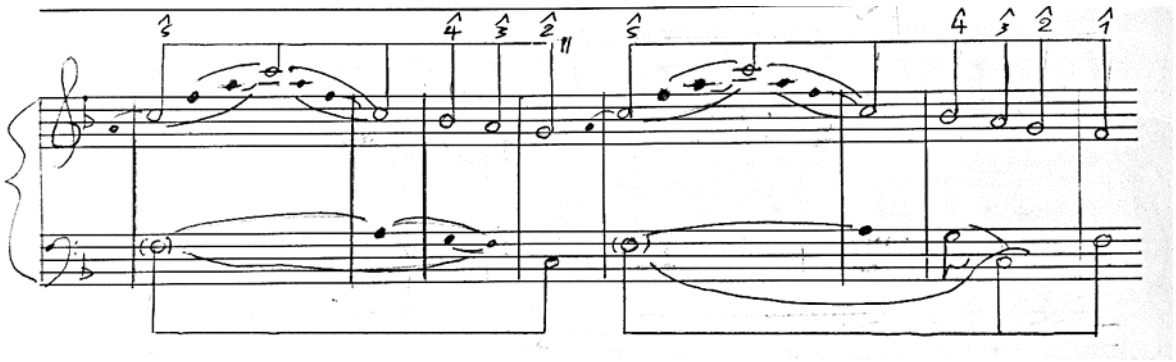
Για τον σκοπό αυτό, θα συνδέσουμε τις δύο νότες με μια αγκύλη σαν να ήταν μέλη μιας γραμμικής προόδου (π.χ. ένα 3-*zug*) η οποία όμως διακόπτεται! Φυσικά, τα άκρα μιας γραμμικής προόδου πρέπει να ανήκουν στον ίδιο αρμονικό στόχο, όπως επισημαίνεται και από τους Hepokoski και Darcy (1998, 79), πράγμα το οποίο δεν συμβαίνει εδώ. Για να «νομιμοποιήσουμε» την ερμηνεία αυτή, στηριζόμαστε στο γεγονός ότι αφενός κάθε τονική φράση τείνει να κινείται προς την τονική της κατάληξη, αφετέρου στην ΗΠ η φωνοδήγηση διακόπτεται. Ο στόχος της συγκεκριμένης γραμμικής προόδου δεν είναι άλλος παρά ο φθόγγος ρε, ο οποίος δεν έρχεται ποτέ, καθώς διακόπτεται η καθοδική κίνηση της γραμμικής προόδου με την ΗΠ. Στην πραγματικότητα, λοιπόν, έχουμε μια γραμμική πρόοδο 3^{ης} με αρμονικό στόχο τη συγχορδία της τονικής, έναν στόχο που, εν τέλει, δεν επιτυγχάνεται, αφήνοντας τη γραμμική πρόοδο ατελέσφορη. Ως εκ τούτου, η διακοπή αφορά εδώ σε ένα μεσαίο επίπεδο και όχι στο βαθύτερο επίπεδο της θεμελιώδους δομής.

3.1.2 Franz Danzi, Σονάτα σε Φα μείζονα, op. 3, i, μ. 19-27

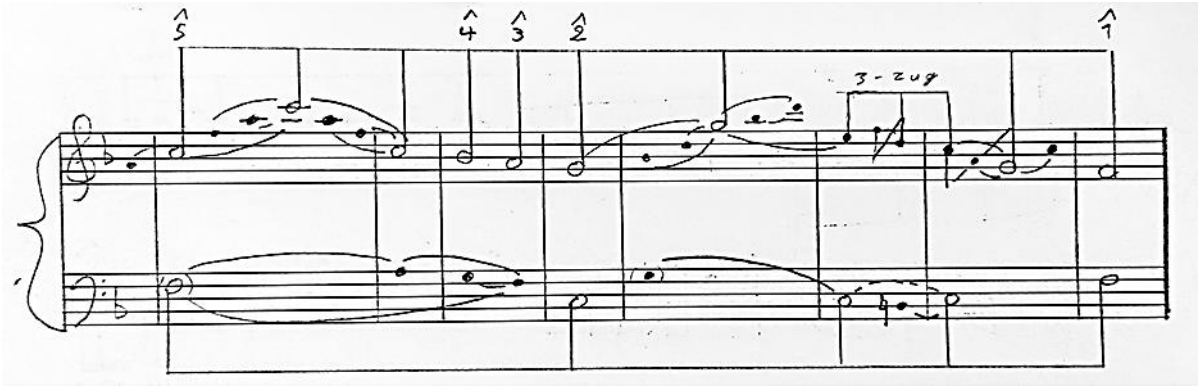
Στο συγκεκριμένο παράδειγμα έχουμε ως *Kopfton* την $\hat{5}$. Ομοίως, η ακόλουθη φράση, όπως φαίνεται και στην ανάλυση παρακάτω (Παράδειγμα 14), ξεκινάει με τη συγχορδία της ii και όχι με την επιστροφή της I. Η ηγούμενη καταλήγει με I:ΗΠ, αφού έχει παρουσιάσει μια αντιστικτικά και αρμονικά πλήρως στηριγμένη κατιούσα κίνηση από τη ντο στη σολ. Η *Urlinie* φαίνεται να κινείται χωρίς διακοπή, αλλά κι εδώ υπάρχει μια αμφισημία που αφορά στη δομική δεσπόζουσα και, κατά συνέπεια, στη θέση των φθόγγων της θεμελιώδους γραμμής. Για να κατανοήσουμε καλύτερα αυτήν την αμφισημία και να αποσαφηνίσουμε το δίλλημα με το οποίο έρχεται αντιμέτωπος ο αναλυτής, ανασυνθέτουμε το παράδειγμα σε μια κλασική περιοδική δομή με πιστή επανάληψη της βασικής ιδέας στην τονική και συγκρίνουμε τα αναλυτικά πορίσματα που προκύπτουν από τις δυο φράσεις (βλ. Παράδειγμα 15 και Παράδειγμα 16).



Παράδειγμα 14. Franz Danzi, Σονάτα σε φα μείζονα, op. 3, i, μ. 19-27, μορφολογική και αρμονική ανάλυση.



Παράδειγμα 15. Franz Danzi, Σονάτα σε φα μείζονα, op. 3, i, μ. 19-27, θεμελιώδης δομή (προσαρμοσμένο παράδειγμα).



Παράδειγμα 16. Franz Danzi, Σονάτα σε φα μείζονα, op. 3, i, μ. 19-27, θεμελιώδης δομή με κακή αρμονική σχέση (προσαρμοσμένο παράδειγμα)

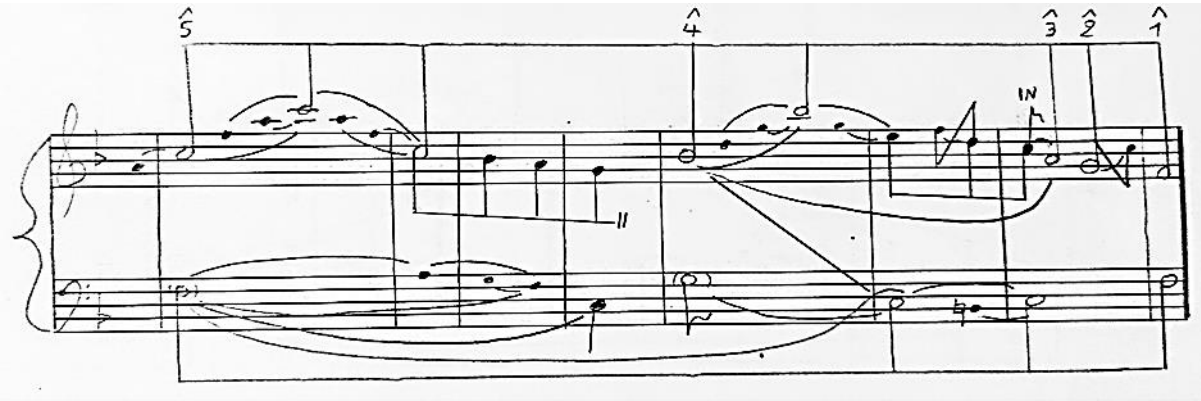
Ξεκινώντας με το προσαρμοσμένο Παράδειγμα 15, εντοπίζουμε ευθύς αμέσως τους δύο κλάδους της *Urlinie*, στην ηγούμενη και ακόλουθη φράση αντίστοιχα, όπως αυτοί υπαγορεύονται από το φαινόμενο της διακοπής. Η $\hat{5}$ ως *Kopfton*, παρόλο που το μπάσο απουσιάζει, είναι στηριγμένη από τον έντονο αρμονικό υπαινιγμό του αρπισμού της μελωδίας. Επιπλέον, εμφανίζεται η $\hat{4}$ με αντιστικτική στήριξη και στις δύο φράσεις της περιόδου. Σύμφωνα με τον Schenker και την ερμηνεία του για την διακοπή, η δομική δεσπόζουσα βρίσκεται στο μ. 4 το οποίο συνεπάγεται πως ο πρώτος κλάδος ανήκει στο βαθύτερο ιεραρχικό επίπεδο. Αυτό δημιουργεί μια νοητή κατακράτηση της $\hat{2}$ μέχρι την

ΤΑΠ και την άφιξη της $\hat{1}$ στο τέλος της ακόλουθης φράσης ενώ η διαδοχή $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3} - \hat{2}$ του δεύτερου κλάδου είναι λιγότερο σημαντική ως επανάληψη.

Προκειμένου να είμαστε συνεπείς στην προσέγγιση μας, ξεκινάμε την ανάλυση του πρωτότυπου παραδείγματος με το δεδομένο ότι η δομική δεσπόζουσα είναι η V στο μ. 4. Δίνοντας βάση στην αρμόνια, η νοητή κατακράτηση της $\hat{2}$ από το μ. 4 μέχρι το μ. 7 συνεπάγεται ταυτόχρονα και την επέκταση της λειτουργίας της δεσπόζουσας. Η αρμονική σύνδεση V-ii-V που προκύπτει στο πλαίσιο αυτής της επέκτασης και πάλι δεν είναι λειτουργική. Επιπλέον, εφόσον η ακόλουθη φράση επαναλαμβάνει μόνο μοτιβικά τη βασική ιδέα, και όχι στο ακριβές αρμονικό της πλαίσιο, δεν είναι πειστικό το επιχείρημα ότι έχουμε μια απλή επανάληψη φράσης ώστε να παρακάμψουμε τη μη λειτουργική αρμονική σχέση.

Πρέπει λοιπόν να αναθεωρήσουμε την ερμηνεία του Παραδείγματος 16 και να διερευνήσουμε τη θεμελιώδη δομή του με κριτήριο τη λειτουργική αρμονία. Από την αρμονική ανάλυση, προκύπτει ένα μακροδομικό πλάνο I-ii-V(6/4-5/3)-I που μας οδηγεί στην επιλογή και των φθόγγων της *Urlinie* (Παράδειγμα 17). Εντοπίζεται στηριγμένη $\hat{2}$ πάνω από V στο μ. 7, ενώ η $\hat{4}$ στο μ. 5 είναι αντιστικτικά στηριγμένη από τον ξεκάθαρο αρμονικό υπαινιγμό του αρπισμού της ii. Αυτό μας επιτρέπει να τοποθετήσουμε το $\hat{3}$ πάνω από το 6/4 της δεσπόζουσας στο μ. 7. Στα πρώτα τέσσερα μέτρα, η $\hat{5}$ κρατάει πάνω από την εσωτερική φωνή που κινείται προς τα κάτω ($\hat{5} - \hat{4} - \hat{3} - \hat{2}$), δημιουργώντας φαινομενικά μια γραμμική πρόοδο 4 φθόγγων (*4-zug*). Όπως και στο προηγούμενο παράδειγμα (βλ. παράδειγμα 12 και παράδειγμα 13), δημιουργείται ένα πρόβλημα στην αναγνώριση αυτής της κατιούσας κίνησης ως *zug*. Ενώ σε αυτήν την περίπτωση οι ακραίοι φθόγγοι της γραμμικής προόδου ανήκουν αρμονικό της στόχο (την V), η αρμονική ανάλυση καταδεικνύει ότι, στο βαθύτερο επίπεδο, μια διαφορετική αρμονική λειτουργία είναι σε ισχύ. Οι νότες ντο-σολ ανήκουν στην συγχορδία της V, αλλά στο βαθύτερο επίπεδο η

λειτουργία που επεκτείνεται είναι η τονική. Στην πραγματικότητα, λοιπόν, η γραμμική πρόοδος αποτελείται από πέντε νότες (ντο-σι-λα-σολ-φα), αλλά δεν ολοκληρώνει την κάθοδό της, καθώς διακόπτεται στο σημείο της I:ΗΠ. Το φαινόμενο αυτό της διακοπής τοποθετείται σε ένα μεσαίο επίπεδο κάτω από το *Ursatz* και δεν αποτελεί μετασχηματισμό πρώτου επιπέδου, αλλά διακοπή γραμμικής προόδου εσωτερικής φωνής. Ο όρος διακοπή, μάλλον, υπονοεί και μια επανεκκίνηση της προόδου ή θεμελιώδους δομής με την εμφάνιση ενός δεύτερου κλάδου. Δεν κρίνεται απαραίτητο, βέβαια, σε τέτοια περίπτωση που το φαινόμενο λαμβάνει χώρα σε εσωτερική φωνή, καθώς μπορούμε να θεωρήσουμε πως ο ρόλος της διακοπής περιορίζεται στην επέκταση φθόγγου του επόμενου ιεραρχικού επιπέδου, όπως θα λειτουργούσε, δηλαδή, μια ολοκληρωμένη γραμμική πρόοδος.



Παράδειγμα 17. Franz Danzi, Σονάτα σε φα μείζονα, op. 3, i, μ. 19-27, θεμελιώδης δομή με διακοπή σε εσωτερική φωνή.

Το ερώτημα που γεννιέται από την παραπάνω ανάλυση, με τη διακοπή σε εσωτερική φωνή της ηγούμενης φράσης, είναι αν θα έπρεπε να ερμηνεύονται όλες οι συμβατικές περιοδικές δομές με αυτόν τον τρόπο ανεξάρτητα από τη μορφή και το υλικό της ακόλουθης φράσης. Η πειστικότητα της παραπάνω ερμηνείας αφορά στην παρουσίαση μιας ενιαίας θεμελιώδους δομής της περιόδου, όπως την είχε αρχικά οραματιστεί ο Schenker, ενώ η μορφολογία της αφορά σε ένα μεσαίο επίπεδο, όπου και εντοπίζεται το φαινόμενο της διακοπής. Με αυτόν τον τρόπο, αναδεικνύονται πιο καθαρά τα σημαντικά αρμονικά ή

αντιστικτικά φαινόμενα και η σενκεριανή μέθοδος αποκτά ίσως ουσιαστικότερη νομιμοποίηση σε σχέση με την εκτέλεση και την ακρόαση.

3.2 Η διακοπή στις δια-θεματικές μορφές

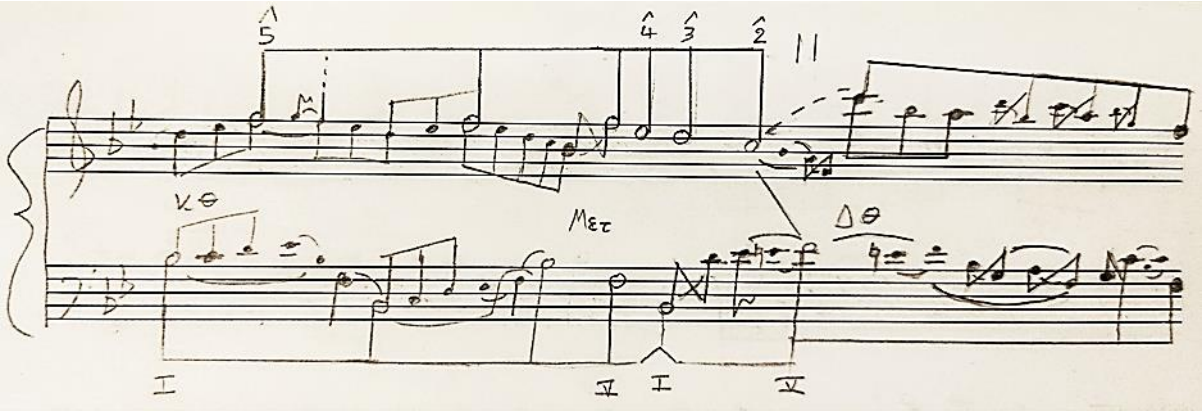
Στην παρούσα ενότητα, μέσα από τα παραδείγματα που έχουν επιλεχθεί, διερευνάται κυρίως η σχέση της διακοπής με τη διάμεση τομή αλλά και με την ΗΠ στο τέλος της ανάπτυξης. Επιπλέον, εξετάζεται ο τρόπος οργάνωσης της θεμελιώδους δομής και το φαινόμενο της διακοπής της *Urlinie* σε παραδείγματα σονάτας τύπου 2 και 3, σύμφωνα με τα πρότυπα των Hepokoski και Darcy (2006). Τέλος, αναλύονται επιμέρους δια-θεματικές μορφές μέσα στις σονάτες, οι οποίες παρουσιάζουν ενδιαφέρον σχετικά με την οργάνωση και ερμηνεία του φαινομένου της διακοπής, και γίνεται χρήση της σημειογραφίας και των πορισμάτων της ανάλυσης της προηγηθείσας ενότητας.

3.2.1 Mozart, Σονάτα σε Σι ύφεση μείζονα, K. 281, Allegro

Η ανάλυση του Allegro της Σονάτας σε Σι ύφεση μείζονα, K. 281 του Mozart (βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α) έχει ως κύριο στόχο τη διερεύνηση της σχέσης της διάμεσης τομής της έκθεσης, σύμφωνα με τη θεωρία των Hepokoski και Darcy (2006), με τη σενκεριανή διακοπή. Επιπλέον, η σονάτα, λόγω του ιδιαίτερου τρόπου της δια-θεματικής της οργάνωσης, γίνεται αφορμή για περαιτέρω συζήτηση και διερεύνηση διαφορετικών ερμηνειών, οι οποίες αφορούν στη διακοπή ως μετασχηματισμό πρώτου επιπέδου.

Αρχικά, εξετάζεται η έκθεση της σονάτας προκειμένου να εξαχθούν συμπεράσματα για την επιμέρους οργάνωση των θεματικών δομών, οι οποίες

επηρεάζουν τη δομή συνολικά. Το κύριο θέμα είναι μια σφιχτή περιοδική δομή με ΑΑΠ στο μ. 4, ενώ σχηματίζει συνολικά γραμμική πρόοδο 5ης όπως φαίνεται στο σχήμα (Παράδειγμα 18). Ακολουθεί η μετάβαση με μια επίσης πολύ ξεκάθαρη αντιστικτική οργάνωση, η οποία οδηγεί στη διάμεση τομή με Ι:ΗΠ αλλά και τη διακοπή της συνολικής *Urlinie* του Allegro. Εντοπίζουμε πολύ εύκολα τη στηριγμένη κίνηση $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3} - \hat{2}$ μέσα στη ζώνη της μετάβασης με τους φθόγγους να προβάλλουν σε ισχυρές θέσεις των μ. 10 και 12 (φα), 13 (μιb), 14 (ρε), 15 (ντο) με ξεκάθαρη και ισχυρή αντιστικτική στήριξη. Πριν συνεχίσουμε στο δευτερεύον θέμα, το οποίο οργανώνεται επίσης ως γραμμική πρόοδος 5ης, αξίζει να συζητηθεί το ζήτημα της διακοπής και συγκεκριμένα ο προσδιορισμός της δομικής $\hat{2}$ σε περιπτώσεις σονάτας σε μείζονα τονικότητα.



Παράδειγμα 18. Mozart, Σονάτα σε σι ύφεση μείζονα, K. 281, Allegro, έκθεση, μ. 1–40, σενκεριανό γράφημα

Ο Schenker, αλλά και πολλοί μεταγενέστεροι θεωρητικοί και αναλυτές, σημειώνουν συνήθως την άφιξη της $\hat{2}$ της θεμελιώδους δομής μέσα στο δευτερεύον θέμα, ενώ τυχόν $\hat{2}$ πάνω από V που έχει προηγηθεί στο τέλος της μετάβασης θεωρείται απλός διαιρέτης πέμπτης με ανάδρομο χαρακτήρα, ο ρόλος του οποίου, στο βαθύτερο επίπεδο, αφορά μόνο στην επέκταση της λειτουργίας της τονικής. Το σενάριο αυτό μπορεί να λειτουργεί σε περιπτώσεις με *Kopfton* την $\hat{3}$, αλλά δεν αποτελεί τον κανόνα για τη διάμεση τομή μετά από ΗΠ στην οικεία τονικότητα. Σε περιπτώσεις όπως το παρόν παράδειγμα, με *Kopfton* την $\hat{5}$

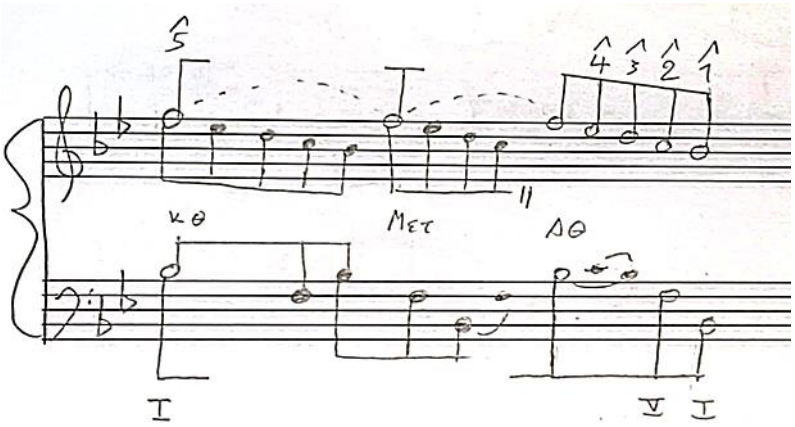
, αν ερμηνεύσουμε την V στη διάμεση τομή ως έναν απλό διαιρέτη πέμπτης και όχι ως τη δομική δεσπόζουσα, έχουμε να επιλέξουμε μεταξύ δύο διαφορετικών ερμηνευτικών επιλογών για ό,τι προηγήθηκε: (1) οι γραμμική ακολουθία $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3}$ θα πρέπει να τοποθετηθεί σε διαφορετικό (βαθύτερο) ιεραρχικό επίπεδο από τη $\hat{2}$ και άρα η $\hat{3}$ κατακρατείται, ή (2) ολόκληρη η κίνηση $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3} - \hat{2}$ οδηγεί σε μια διακοπή σε εσωτερική φωνή κάτω από την $\hat{5}$ που κρατάει. Στην πρώτη περίπτωση, ο διαχωρισμός σε δύο διαφορετικά ιεραρχικά επίπεδα των φθόγγων της εν λόγω γραμμικής προόδου δεν φαίνεται να είναι μια πειστική ερμηνεία. Ο Beach (2012), στην ανάλυση του σε παρόμοια περίπτωση που αφορά στη σονάτα για πιάνο K. 280 του Mozart, δεν χρησιμοποιεί την αξία του μισού ως σημειογραφία για τη $\hat{2}$ στη διάμεση τομή, αλλά, παρόλα αυτά, την ενώνει με σύζευξη με τη $\hat{2}$ που ακολουθεί στο δευτερεύον θέμα, δείχνοντας ότι η θεμελιώδης δομή την έχει ήδη «πιάσει». Φαίνεται να διστάζει να τοποθετήσει ξεκάθαρα τη δομική $\hat{2}$ πάνω στη διάμεση τομή, αλλά, παρόλα αυτά, δεν ερμηνεύει την V ως έναν απλό διαιρέτη. Στη δεύτερη περίπτωση, αν η $\hat{5}$ «κρατάει» σε κύριο θέμα και μετάβαση, τότε, όπως θα δούμε και παρακάτω, θα πρέπει να «κρατάει» και σε δευτερεύον θέμα και ανάπτυξη, καθώς δεν εμφανίζεται άλλη στηριγμένη $\hat{4}$. Μια ερμηνεία με συνεχή $\hat{5}$, σε περιπτώσεις όπου υπάρχει στηριγμένη $\hat{4}$ μέσα στην έκθεση, δεν μπορεί να υποστηριχθεί πειστικά. Οδηγούμαστε, με την εις άτοπο απαγωγή, στο σενάριο που θέλει τη δομική $\hat{2}$ να συμπίπτει με την I:ΗΠ που επιφέρει τη διάμεση τομή και την αντίστοιχη διακοπή ως μετασχηματισμό πρώτου επιπέδου. Στο παρόν παράδειγμα, το σενάριο αυτό υποστηρίζεται και από μηχανισμούς της μουσικής επιφάνειας, όπως η έντονη άρθρωση της υφής, η ρυθμική άρθρωση, αλλά και η αλλαγή ρετζίστρου που ακολουθεί.

Συνεχίζοντας, το δευτερεύον θέμα, όπως προαναφέρθηκε, σχηματίζει συνολικά μια γραμμική πρόοδο 5ης. Μεταξύ άλλων, αξίζει να συζητηθεί κάτι το οποίο δεν

αποτυπώνεται στο σενκεριανό γράφημα και αφορά στις διαδοχικές προσπάθειες για πτώση και κατάληξη που εμφανίζονται στη ζώνη του δευτερεύοντος θέματος, δημιουργώντας μια σειρά από ακυρωτικά πτωτικά φαινόμενα (μ. 30, 34, 36). Η ακύρωση της πτώσης εδώ επιτυγχάνεται κυρίως με την παύση της επάνω φωνής στην κατάληξη της κάθε προσπάθειας για πτώση, με την πραγματική κατάληξη και τέλεια αυθεντική πτώση να έρχεται στο μ. 38 ως Ουσιώδης Εκθεσιακή Κατάληξη (ΟΕΚ). Θα πρέπει να αποσαφηνιστεί πως αυτή η αποφυγή πτώσης διαφέρει από κάποιο φαινόμενο διακοπής, καθώς δεν διακόπτεται η δομή αλλά συνήθως ακολουθεί επανάληψη ως δεύτερη προσπάθεια που οδηγεί σε επιτυχή κατάληξη. Αξίζει να επισημανθεί ότι, ενώ η ουσιώδης εκθεσιακή κατάληξη, εντοπίζεται στο μ. 38, η ολοκλήρωση της γραμμικής προόδου αυτής της ενότητας απαντάται στο μ. 30 ή 34, καθώς, για τον Schenker, η γραμμικότητα και η αντίστιξη έχουν προτεραιότητα απέναντι στην επιφανειακή ρυθμική δομή. Το δευτερεύον θέμα στην επανέκθεση είναι παρόμοιο, με τη μόνη διαφορά ότι, στην πρώτη προσπάθεια για πτώση (μ. 100), το ρετζίστρο έχει ανέβει, ενώ, στη δεύτερη, έχει επιστρέψει στο υποχρεωτικό (μ. 104). Αυτή η αλλαγή ρετζίστρου ίσως μας κάνει αναδρομικά να αναθεωρήσουμε την κατάληξη της προόδου του δευτερεύοντος θέματος της έκθεσης, επιλέγοντας το μ. 34 ως το δεξί όριο της γραμμικής προόδου. Σίγουρα, λοιπόν, προκύπτουν διαφορετικές ερμηνείες όσον αφορά στις καταληκτικές περιοχές (codetta), αλλά, σε κάθε περίπτωση, δεν επηρεάζεται η συνολική θεματική οργάνωση της ζώνης στο πλαίσιο μιας γραμμικής προόδου 5ης.

Με τις δύο θεματικές ενότητες να οργανώνονται κάτω από γραμμική πρόοδο 5ης, ενώ, έχοντας αναγνωρίσει τη σύμπτωση της ΗΠ της διάμεσης τομής με τη διακοπή της θεμελιώδους γραμμής, προκύπτουν τα εξής ερωτήματα: Τι σημαίνει αυτό για τη διάμεση τομή στην επανέκθεση; Υπάρχει διακοπή εκεί; Και, αν ναι, σε ποιο ιεραρχικό επίπεδο ανήκει; Για να μπορέσουμε να βγάλουμε κάποια ασφαλή συμπεράσματα για την επανέκθεση, θα πρέπει να εξετάσουμε την

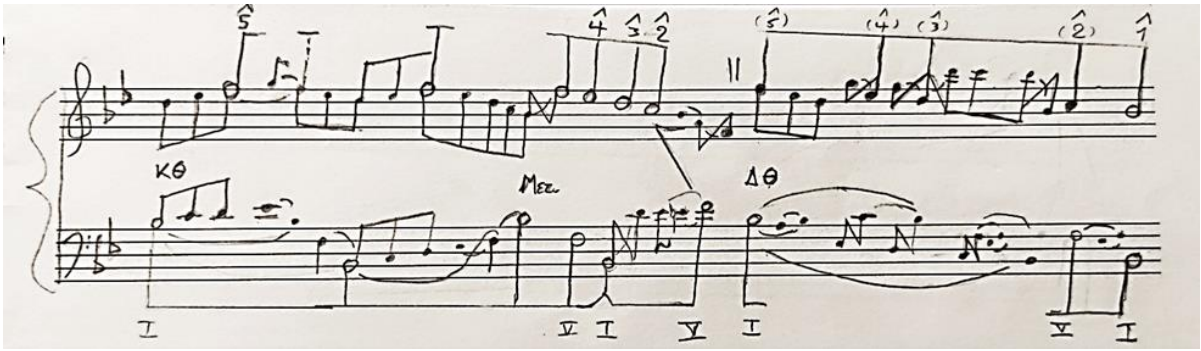
οργάνωση της θεμελιώδους δομής της ξεχωριστά και στη συνέχεια να δούμε πώς συμμετέχει στη συνολική δομή του πρώτου μέρους της σονάτας. Στην επανέκθεση, το υλικό των θεματικών ζωνών επαναλαμβάνεται σχεδόν πιστά, προσαρμοσμένο, όπου χρειάζεται, στην οικεία τονικότητα. Μια πολύ συχνή ερμηνεία που δίνεται σε περιπτώσεις με δύο γραμμικές προόδους 5ης είναι αυτή που αναφέρεται και στα πρότυπα του Beach (Παράδειγμα 7). Το $\hat{5}$, αφού έχει αποκατασταθεί στην επανέκθεση, κρατάει από το κύριο θέμα μέχρι και το δευτερεύον, όπου και ξεκινάει την κατιούσα βηματική κίνηση για να ολοκληρώσει την *Urlinie*. Η ερμηνεία αυτή τοποθετεί την επανεμφάνιση των υπόλοιπων φθόγγων της *Urlinie* μέσα στη ζώνη του δευτερεύοντος θέματος, σε αντίθεση με την έκθεση, όπου εντοπίζονται εντός της μετάβασης μέχρι τη διάμεση τομή. Με αυτόν τον τρόπο, η διακοπή της διάμεσης τομής της έκθεσης υποβαθμίζεται στην επανέκθεση και ερμηνεύεται ως φαινόμενο εσωτερικής φωνής ή ως ένας απλός διαιρέτης πέμπτης (Παράδειγμα 19).



Παράδειγμα 19. Mozart, Σονάτα σε σι ύφεση μείζονα, K. 281, Allegro, ερμηνεία θεμελιώδους δομής της επανέκθεσης (μ. 70–τέλος) κατά τα πρότυπα του Beach.

Η ερμηνεία που εντέλει προκρίνεται για το παρόν παράδειγμα επιλέγεται με κριτήριο τη συνέπεια στις ερμηνευτικές επιλογές σε πανομοιότυπες δομές μέσα στη σονάτα. Με γνώμονα τα παραπάνω, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε ή να υποβαθμίσουμε το φαινόμενο της διακοπής στη διάμεση τομή, όταν, στην έκθεση, έχουμε αναγνωρίσει τον σημαντικό δομικό της ρόλο. Συνεπώς, τοπικά

στην επανέκθεση θα έχουμε μια θεμελιώδη δομή με αφετηρία την $\hat{5}$, η οποία διακόπτεται στη διάμεση τομή και επανεκκινείται στο δευτερεύον θέμα, το οποίο πλέον είναι στην οικεία τονικότητα. Η σημαντική ερμηνευτική απόφαση που πρέπει να πάρει εδώ ο αναλυτής αφορά στην επιλογή του ιεραρχικά σημαντικότερου κλάδου. Η ανάγνωση της διακοπής, όπως έχει παρουσιαστεί από τον Schenker, φαίνεται να ταιριάζει απόλυτα στη συγκεκριμένη περίπτωση, καθώς, τοποθετώντας τον πρώτο κλάδο της θεμελιώδους δομής της επανέκθεσης στο βαθύτερο επίπεδο, έχουμε καταφέρει να είμαστε συνεπείς με τις αντίστοιχες ερμηνευτικές μας επιλογές στην έκθεση, δημιουργώντας μια μικρογραφία ή/και παραλληλισμό της συνολικής θεμελιώδης δομής (Παράδειγμα 20).

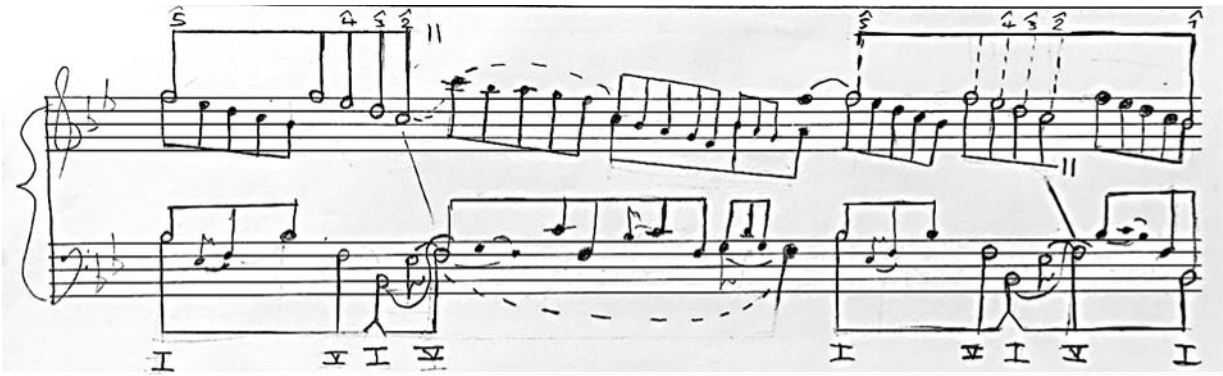


Παράδειγμα 20. Mozart, Σονάτα σε σι ύφεση μείζονα, K. 281, Allegro, τελική ερμηνευτική πρόταση της επανέκθεσης, μ. 70–τέλος.

Επιλέγοντας, στη συγκεκριμένη περίπτωση, να ευθυγραμμιστούμε με τη θεώρηση του Schenker σε σχέση με το ζήτημα της διακοπής, προκύπτουν τα παρακάτω ερμηνευτικά πορίσματα αναφορικά με την ερμηνεία της συνολικής θεμελιώδους δομής του πρώτου μέρους της σονάτας (Παράδειγμα 21):

- Η διακοπή της *Urlinie*, ως μετασχηματισμός πρώτου επιπέδου, λαμβάνει χώρα ταυτόχρονα με τη διάμεση τομή της έκθεσης.
- Ο πρώτος κλάδος του *Ursatz* ανήκει στο βαθύτερο ιεραρχικό επίπεδο, με τη δομική δεσπόζουσα να τοποθετείται στην διάμεση τομή.
- Η $\hat{2}$ επεκτείνεται στη ζώνη του δευτερεύοντος θέματος και στην περιοχή της ανάπτυξης, αποκτώντας, ως εκ τούτου, ιδιαίτερη δομική βαρύτητα.

- Ο δεύτερος κλάδος του *Ursatz* αποτελείται από μια συνολική θεμελιώδη δομή που διέπει την επανέκθεση, η οποία με τη σειρά της διακόπτεται.
- Η διακοπή στη διάμεση τομή της επανέκθεσης πετυχαίνει την ανάδειξη και αποσαφήνιση των διαφορετικών ιεραρχικών επιπέδων των θεματικών δομών του πρώτου μέρους της σονάτας σε σχέση με το *Ursatz*.

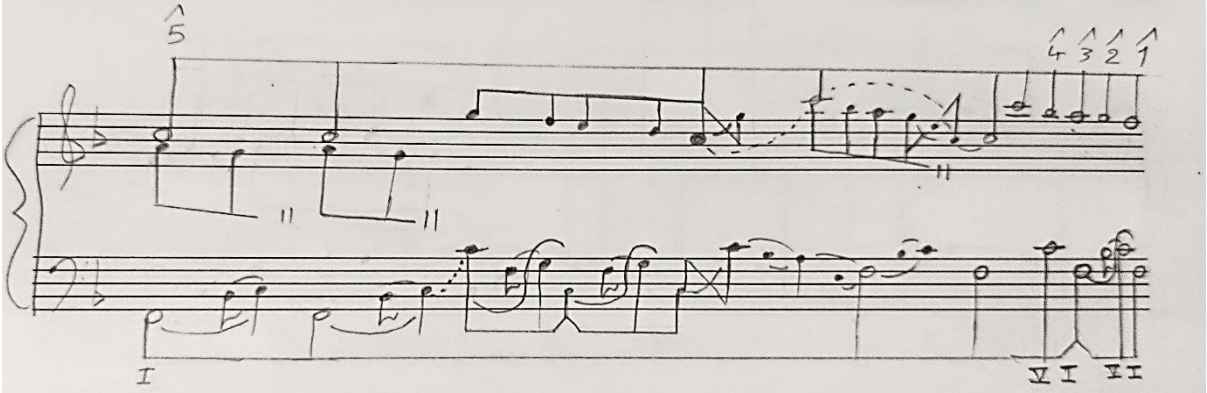


Παράδειγμα 21. Mozart, Σονάτα σε σι ύφεση μείζονα, K. 281, Allegro, *Ursatz*.

3.2.2 Haydn, Σονάτα σε Ντο μείζονα, Hob. XVI:35, Adagio

Το Adagio της Σονάτας σε Ντο μείζονα, Hob. XVI:35 του Haydn (βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β) εμπίπτει μορφολογικά στην κατηγορία σονάτας τύπου 2, σύμφωνα με τη θεωρία των Hepokoski και Darcy (2006). Το παράδειγμα έχει επιλεχθεί προκειμένου να διερευνηθεί το φαινόμενο της διακοπής σε μια ολόκληρη σονάτα τύπου 2, αλλά και σε επιμέρους δομικές ενότητες της σονάτας που παρουσιάζουν ενδιαφέρον σε σχέση με την ερμηνεία της διακοπής.

Στο σενκεριανό γράφημα του Παραδείγματος 22, αποτυπώνεται το βαθύτερο επίπεδο της θεμελιώδους δομής της σονάτας. Όπως γίνεται άμεσα αντιληπτό, επιχειρείται μια ερμηνεία της θεμελιώδους δομής με ενοποιημένη *Urlinie*, η οποία προκύπτει από την ιδιαίτερη μορφολογία της σονάτας τύπου 2, αλλά και από τον τρόπο οργάνωσης των συγκεκριμένων θεματικών ζωνών που δεν αφήνουν περιθώριο για μια πειστική ερμηνεία με διακοπή.

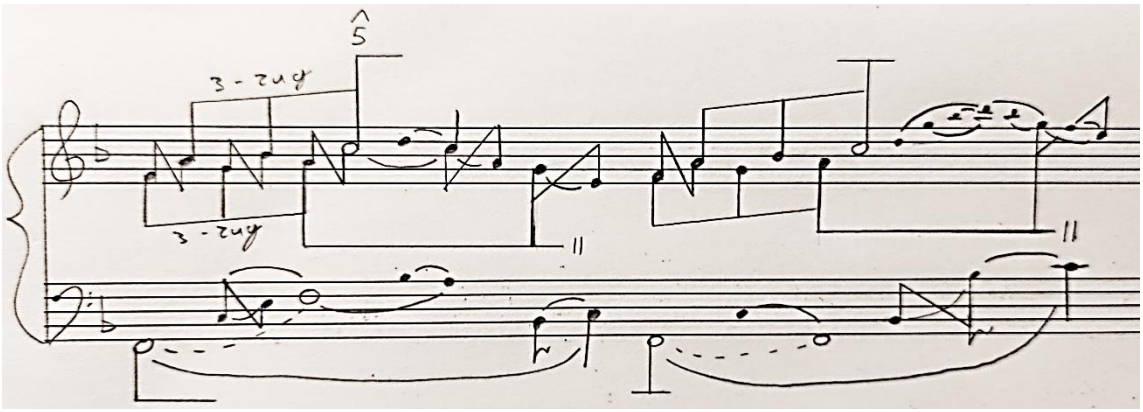


Παράδειγμα 22. Haydn, Σονάτα σε ντο μείζονα, Hob. XVI:35, Adagio, θεμελιώδης δομή.

Στη σονάτα τύπου 2, όπως και στο παρόν παράδειγμα, η απουσία επιστροφής του κυρίου θέματος στην επανέκθεση σημαίνει πως η επιστροφή της οικείας τονικότητας γίνεται με την επανεμφάνιση του δευτερεύοντος θέματος. Ως εκ τούτου, το δευτερεύον θέμα είναι ο μοναδικός φορέας της *Urlinie* στην ενότητα της επανέκθεσης. Ήδη, αυτό δημιουργεί αμφισημία στην προσπάθειά μας να ερμηνεύσουμε τη σονάτα τύπου 2 με διακοπτόμενη *Urlinie,* καθώς το υλικό μετά τη διακοπή (δευτερεύον θέμα) δεν έχει καμία σχέση σε μεσαίο επίπεδο και επιφάνεια με αυτό που έχει προηγηθεί (κύριο θέμα). Φυσικά, πρότερες προσεγγίσεις, όπως αυτή του Schachter, δέχονται τη διαφορετική ερμηνεία ομόλογων θεματικών δομών λόγω του διαφορετικού πλαισίου ή μορφολογικής ενότητας που βρίσκονται κάθε φορά. Αλλά εδώ το πρόβλημα που εμφανίζεται είναι ακριβώς το αντίθετο. Αφορά στην πανομοιότυπη ερμηνεία (1ος και 2ος κλάδος του *Ursatz*) εντελώς διαφορετικών θεματικών ενοτήτων (κύριο θέμα - δευτερεύον θέμα).

Στο παράδειγμα της σονάτας του Haydn, την αμφισημία αυτή έρχεται να εντείνει ο διαφορετικός τρόπος οργάνωσης του κυρίου θέματος από αυτόν του δευτερεύοντος θέματος με σενκεριανούς όρους . Το κύριο θέμα οργανώνεται ως γραμμική πρόοδος 3ης, ενώ το δευτερεύον ως γραμμική πρόοδος 5ης. Εδώ, το σενάριο που θέλει τη σονάτα να οργανώνεται με βάση τη διακοπή της *Urlinie* δεν φαίνεται να λειτουργεί, καθώς δεν συμφωνεί ο πρωταρχικός φθόγγος ($\hat{3}$) του υποθετικού πρώτου κλάδου (έκθεση & ανάπτυξη) με τη γραμμική πρόοδο από

την $\hat{5}$ που εμφανίζεται στην επανέκθεση. Έτσι, οδηγούμαστε σε μια ερμηνεία με ενοποιημένο *Ursatz* και *Kopfton* την $\hat{5}$, η οποία διατηρείται μέχρι και την επανέκθεση, όπου αρχίζει η καθοδική κίνηση της *Urlinie*.

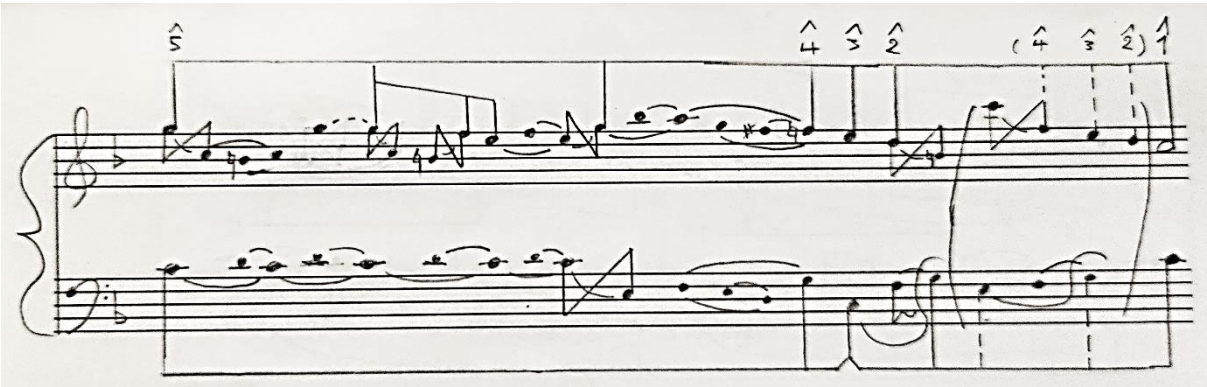


Παράδειγμα 23. Haydn, Σονάτα σε ντο μείζονα, Hob. XVI:35, Adagio, σενκεριανό γράφημα της ζώνης κυρίου θέματος και μετάβασης της έκθεσης, μ. 1–8.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το κύριο θέμα αλλά και ολόκληρο το σύμπλεγμα κυρίου θέματος και μετάβασης (Παράδειγμα 23). Αρχικά, το κύριο θέμα καταλήγει με Ι:ΗΠ στο μ. 4, δημιουργώντας προσδοκίες για μια περιοδική δομή, καθώς επαναλαμβάνει αμέσως το ίδιο υλικό μετά την πτώση. Στο μ. 8, έχουμε Ι:ΗΠ ξανά και τελικά τη διάμεση τομή. Ως αποτέλεσμα, αντιλαμβανόμαστε αναδρομικά πως δεν πρόκειται για περίοδο αλλά για μια διαθεματική δομή που περιλαμβάνει τη ζώνη του κυρίου θέματος και τη ζώνη της μετάβασης (ως «αποδομούμενη ακόλουθη»[6]). Αν απομονώσουμε το απόσπασμα και προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τη θεμελιώδη δομή του, παρατηρούμε δύο διαφορετικές αντιστικτικές φωνές χωρίς να μπορούμε ξεκάθαρα να τις ιεραρχήσουμε. Η πρώτη οδηγεί, με αρχική άνοδο και με τη μορφή ενός 3-*zug* στην $\hat{5}$, ενώ, παράλληλα, ένα ακόμη 3-*zug* οδηγεί στην $\hat{3}$. Η $\hat{5}$ παίρνει έμφαση στα μ. 2-3 με το ποίκιλμα $\hat{5} - \hat{6} - \hat{5}$, αλλά η απουσία στηριγμένης $\hat{4}$ στη συνέχεια της φράσης συνεπάγεται πως η $\hat{3}$ είναι ο πρωταρχικός φθόγγος για το

[6] Μετάφραση του όρου “dissolving consequent” από Βούβαρης (2015).

κύριο θέμα και το ντο είναι φθόγγος κάλυψης. Ωστόσο, όταν το λα επανέρχεται στο μ. 3, δεν εμφανίζει πολύ καλή αντίστιξη (διάστημα 8ης, λα-λα) η οποία φαίνεται να προκρίνει τη νότα ντο. Ίσως λόγω του ρετζίστρου του αριστερού χεριού μπορούμε να θεωρήσουμε πως οι νότες σιb-λα αποτελούν εσωτερική φωνή, η οποία έρχεται να υποστηρίξει το ποίκιλμα στο ντο, ενώ το πραγματικό μπάσο παραμένει το φα. Η φράση καταλήγει με διακοπή και επανεκκίνηση των ίδιων μηχανισμών και υλικού μέχρι την επόμενη διακοπή, αυτήν τη φορά στη διάμεση τομή. Η ντο, που τοπικά είναι φθόγγος κάλυψης, αποτελεί εν τέλει τον *Kopfton* της σονάτας συνολικά. Ως εκ τούτου, ο τρόπος που οργανώνονται οι δύο φράσεις, με πρωταρχικό φθόγγο την $\hat{3}$, θα αποτελεί την εσωτερική φωνή στα πλαίσια ολόκληρου του έργου κάτω από την $\hat{5}$ που κατακρατείται. Επομένως, με τον ίδιο τρόπο ερμηνεύονται τα φαινόμενα διακοπής κάθε φράσης. Αυτό που διακόπτεται σε κάθε μια από τις δύο περιπτώσεις είναι η εσωτερική φωνή και μάλιστα με τρόπο όμοιο με αυτόν που εξετάστηκε στη προηγούμενη ενότητα για τις ενδο-θεματικές δομές (βλ. 4.1).

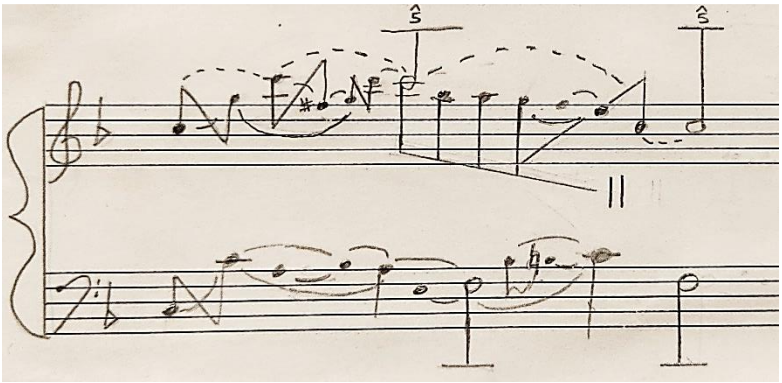


Παράδειγμα 24. Haydn, Σονάτα σε ντο μείζονα, Hob. XVI:35, Adagio, σενκεριανό γράφημα του δευτερεύοντος θέματος της έκθεσης, μ. 9–17.

Η ερμηνεία, λοιπόν, που επιχειρείται εδώ φαίνεται να συμφωνεί με τη θέση του Laufer (2001) για περιπτώσεις όπου η $\hat{5}$ κρατάει πάνω από την κίνηση $\hat{3}$-$\hat{2}$: σε περιπτώσεις όπου η $\hat{2}$ με στήριξη V ακολουθείται από την $\hat{5}$ στηριγμένη από I, η οποία κρατάει από πριν, δεν μπορούμε να μιλήσουμε για διακοπή με την αυστηρή έννοια του όρου αλλά για μια «δευτερεύουσας τάξης» διακοπή (Laufer 2001,

144). Η διακοπή στη διάμεση τομή, σε κάθε άλλη περίπτωση σονάτας σε μείζονα τονικότητα, θα αποτελούσε μετασχηματισμό πρώτου επιπέδου του *Ursatz* και θα σηματοδοτούσε την διακοπή της *Urlinie* ολόκληρου του έργου. Εδώ, κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει σε καμία περίπτωση, καθώς δεν διακόπτεται η θεμελιώδης δομή της σονάτας.

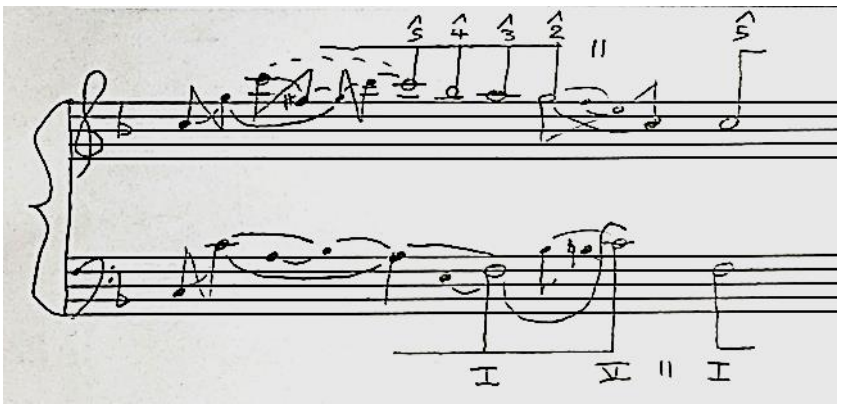
Συνεχίζοντας, το δευτερεύον θέμα, όπως φαίνεται και στο Παράδειγμα 24, διέπεται από ένα *5-zug* με στήριξη από διπλό αρπισμό του μπάσου, ενώ ο φθόγγος που επεκτείνεται μέσω αυτής της γραμμικής προόδου είναι ο *Kopfton* (ντο). Αυτό που πρέπει να σημειωθεί εδώ είναι η αποφυγή πτώσης που συμβαίνει στο μ. 15 και το πώς αυτή μπορεί να ερμηνευθεί. Για τον ίδιο τον Schenker η *άμεση* επανάληψη της μουσικής επιφάνειας, ακόμη και στην προσπάθεια για ολοκλήρωση μιας ματαιωμένης πτώσης, δεν συμμετέχει στην θεμελιώδη δομή. Έχει συζητηθεί ήδη στη βιβλιογραφική επισκόπηση της παρούσας εργασίας πώς αυτή η αντίληψη μπορεί να δημιουργήσει αντιφάσεις όσον αφορά στο φαινόμενο της διακοπής. Εντούτοις, εδώ δεν τίθεται ζήτημα διακοπής αλλά καθυστέρησης της άφιξης της $\hat{1}$ με την παρεμβολή μιας εκ νέου προσπάθειας για ολοκλήρωση και ΤΑΠ.



Παράδειγμα 25. Haydn, Σονάτα σε ντο μείζονα, Hob. XVI:35, Adagio, σενκεριανό γράφημα της ανάπτυξης, μ. 22–29, 1η ερμηνεία.

Δεν υπάρχει αμφιβολία, λοιπόν, ότι η $\hat{5}$ διατηρείται σε όλη την ενότητα της έκθεσης, ενώ εξακολουθεί να παίρνει έμφαση και μέσα στη περιοχή της

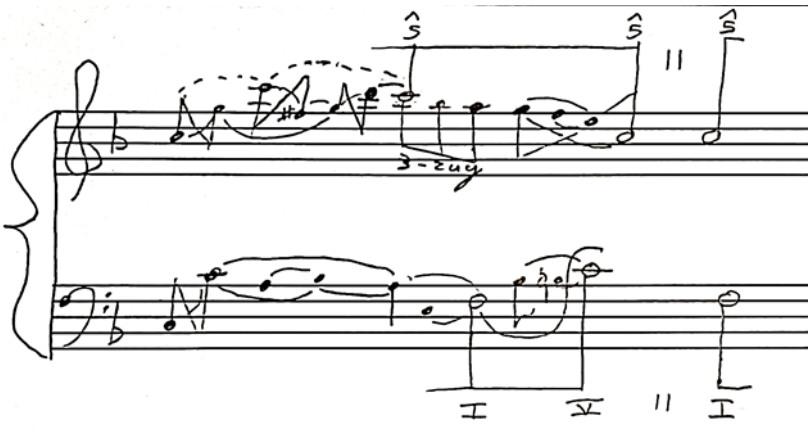
ανάπτυξης (Παράδειγμα 25). Εκεί, η παρουσία της νότας ντο είναι έντονη και σε μετρικά σημαντικές θέσεις, παρόλο που η αντιστικτική στήριξη αλλάζει. Αρχικά, εμφανίζεται πάνω από τη δεσπόζουσα στα μμ. 22-23, για να επιστρέψει στο μ. 26 με αντιστικτική στήριξη της I σε πρώτη αναστροφή. Από το σημείο εκείνο, ακολουθεί μια κατιούσα βηματική κίνηση $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3} - \hat{2}$ που καταλήγει σε I:ΗΠ στο μ. 29 ενώ αμέσως μετά εκκινεί η αναμετάβαση. Η νότα ντο φαίνεται να είναι, εκτός από αφετηρία, και ο στόχος της ανάπτυξης με τη ρυθμική και μετρική έμφαση που παίρνει στο μ. 29. Η διακοπή στο σημείο αυτό σύμφωνα με την αρχική ερμηνεία (Παράδειγμα 22 & 25) αποτελεί διεργασία της εσωτερικής φωνής και δεν συμμετέχει στο πρώτο μετασχηματιστικό επίπεδο του *Ursatz*. Για να κατανοήσουμε καλύτερα αυτήν την ερμηνευτική επιλογή θα εξετάσουμε παρακάτω μια εναλλακτική ανάγνωση της ανάπτυξης (Παράδειγμα 26).



Παράδειγμα 26. Haydn, Σονάτα σε ντο μείζονα, Hob. XVI:35, Adagio, σενκεριανό γράφημα της ανάπτυξης, μ. 22–29, 2η ερμηνεία.

Λαμβάνοντας ως δεδομένο ότι η μορφή σονάτας είναι επιφαινόμενο της διακοπής, θα μπορούσε κανείς εύλογα να θεωρήσει ότι η *Urlinie* ξεκινάει και ολοκληρώνει την κατιούσα κίνηση του πρώτου κλάδου μέσα στην ανάπτυξη μέχρι το σημείο της διακοπής και την I:ΗΠ στο μ. 29. Σε αυτήν την περίπτωση, θα έπρεπε να θεωρηθεί ότι όλοι οι φθόγγοι του πρώτου κλάδου της *Urlinie* τοποθετούνται μέσα στην ανάπτυξη, γεγονός το οποίο δημιουργεί τριβές με τον ρόλο και τον δομικό χαρακτήρα αυτής της ενότητας. Σύμφωνα με τον Schenker, η ανάπτυξη είναι αποτέλεσμα είτε της επέκτασης της $\hat{2}$ (σονάτα σε μείζονα

τονικότητα), είτε της μετάβασης από την $\hat{3}$ στη $\hat{2}$ (σονάτα σε ελάσσονα τονικότητα). Με την έμφαση που παίρνει η ντο, αλλά και την απουσία οποιασδήποτε πειστικής θεμελιώδους κατιούσας γραμμής μέσα στην έκθεση, ισχυροποιείται η πρώτη ερμηνεία (Παράδειγμα 25) έναντι της δεύτερης (Παράδειγμα 26) που θέλει τη σονάτα να οργανώνεται κάτω από ενοποιημένη *Urlinie*. Άλλα επιχειρήματα που ενισχύουν ίσως αυτήν την ερμηνεία είναι η μικρή έκταση της σονάτας, αλλά και η πιο σφιχτή αρμονική και μορφολογική οργάνωση του δευτερεύοντος θέματος από το κύριο, το οποίο φέρει τελικά τους φθόγγους της *Urlinie*.



Παράδειγμα 27. Haydn, Σονάτα σε ντο μείζονα, Hob. XVI:35, Adagio, σενκεριανό γράφημα της ανάπτυξης, μ. 22–29, 3η ερμηνεία.

Μια τρίτη ερμηνεία, όσον αφορά στο φαινόμενο της διακοπής στην ανάπτυξη, προκύπτει υιοθετώντας την προσέγγιση της Priore (2004) με τη συνεχή $\hat{5}$ στην έκθεση της σονάτας (Παράδειγμα 27). Για την τελευταία, η μελωδική διακοπή δεν αποτελεί αναγκαία συνθήκη στο φαινόμενο της διακοπής της θεμελιώδους δομής, αλλά δίνεται βαρύτητα στα αρμονικά φαινόμενα, την άρθρωση της υφής, του ρυθμού και το ρετζίστρο. Παρόλο που η $\hat{5}$ κρατάει ως το τέλος της ανάπτυξης, διαφέρει από αυτήν που έχει προηγηθεί, αλλά και από την $\hat{5}$ που ακολουθεί στην επανέκθεση, καθώς στηρίζεται από τη δεσπόζουσα (Priore 2004, 59-60). Συνεπώς, με αυτά τα δεδομένα, προκύπτει η ερμηνεία του Παραδείγματος 27, όπου η διακοπή λαμβάνει χώρα κανονικά ως

μετασχηματισμός πρώτου επιπέδου. Πρέπει να σημειωθεί πως η ερμηνεία της Priore παίρνει ως δεδομένο την άποψη του Schenker που θέλει τη μορφή σονάτας να είναι προϊόν της διακοπής και τη δομική δεσπόζουσα να εντοπίζεται στον πρώτο κλάδο του *Ursatz*.

4 Συμπεράσματα - Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα

Μέσα από τη διερεύνηση της σχέσης των ενδο- και δια-θεματικών δομών με το φαινόμενο της διακοπής, έγινε προσπάθεια να απαντηθούν τα περισσότερα από τα ερευνητικά ερωτήματα που προέκυψαν από τη βιβλιογραφική επισκόπηση. Τα πορίσματα της παρούσας εργασίας, τα οποία προέκυψαν μέσα από την διαδικασία της ανάλυσης αλλά και της σύγκρισης διαφορετικών ερμηνειών επιλεγμένων παραδειγμάτων, συμβάλλουν στη συζήτηση που αφορά σε μια ενημερωμένη χρήση του μεθοδολογικού εργαλείου της σενκεριανής ανάλυσης.

Αρχικά, εξετάζοντας το φαινόμενο της διακοπής στις μορφές ενδο-θεματικής οργάνωσης, διαπιστώθηκε πως, ενώ η διακοπή αποτελεί χαρακτηριστικό μιας περιοδικής δομής, δεν ανήκει πάντα στο πρώτο μετασχηματιστικό επίπεδο της θεμελιώδους δομής. Ταυτόχρονα, η διακοπή ως φαινόμενο εσωτερικής φωνής, μπορεί να λειτουργήσει τοπικά ως μηχανισμός επέκτασης φθόγγων του *Ursatz* ή και άλλων. Επιπροσθέτως, η ανάλυση περιοδικών μορφών ανέδειξε τη σχέση τους με τη διακοπή, οδηγώντας σε συμπεράσματα σχετικά με τις διαφορετικές ερμηνείες του φαινομένου, προκρίνοντας μια αρμονικά ενημερωμένη ανάγνωση, η οποία έρχεται συχνά σε αντίθεση με την ανάγνωση του Schenker. Η ανάγνωση αυτή έχει άμεση σχέση με την υπονόμευση της δομικής βαρύτητας του φαινομένου της διακοπής σε ένα μεσαίο επίπεδο. Προκειμένου, λοιπόν, να ερμηνευτεί η διακοπή και ως φαινόμενο εσωτερικής φωνής, προτάθηκε ένας εναλλακτικός τρόπος σημειογραφικής καταγραφής που να αποτυπώνει με μεγαλύτερη σαφήνεια την ερμηνεία της δομικής της βαρύτητας στα μεσαία μετασχηματιστικά επίπεδα (βλ. Παραδείγματα 13 και 17).

Στη συνέχεια, η διερεύνηση της διακοπής στις δια-θεματικές δομές, και συγκεκριμένα στη μορφή σονάτας, οδήγησε πρωτίστως στο συμπέρασμα πως κάθε περίπτωση είναι μοναδική και πρέπει να αντιμετωπίζεται ως τέτοια. Η άκριτη προσκόλληση σε αξιωματικές παραδοχές χωρίς να λαμβάνονται υπόψιν

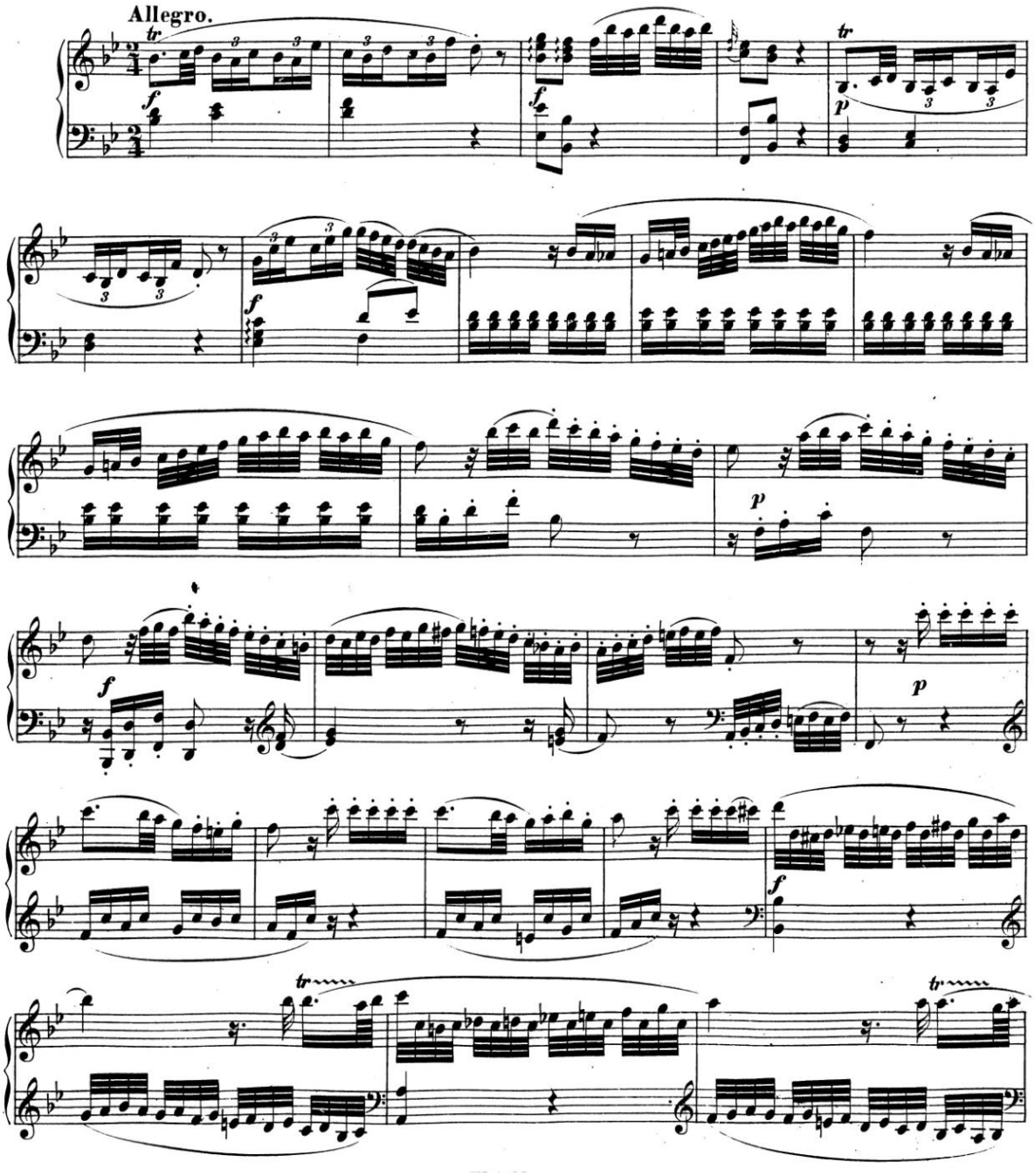
οι ιδιαιτερότητες κάθε περίπτωσης μπορεί να οδηγήσει σε αναλύσεις και ερμηνείες αποκομμένες από την εμπειρία της μουσικής επιφάνειας. Έχοντας υπόψη τα παραπάνω, συμπεράσματα για τη διακοπή σε σχέση με τη διάμεση τομή αλλά και τη μορφή σονάτας εν γένει είναι δύσκολο να γενικευτούν. Στα παραδείγματα που αναλύθηκαν στην παρούσα εργασία, τα πορίσματα οδήγησαν προς διαφορετικές κατευθύνσεις κάθε φορά. Η διάμεση τομή ταυτίστηκε με τη διακοπή της *Urlinie* στο πρώτο παράδειγμα (βλ. Παράδειγμα 21) αλλά όχι στην περίπτωση της σονάτας του Haydn (βλ. Παράδειγμα 22). Η ερμηνεία του φαινομένου της διακοπής ευθυγραμμίστηκε με τις απόψεις του Schenker στην πρώτη περίπτωση (βλ. Παραδείγματα 18 έως 21), αλλά διαφοροποιήθηκε από αυτές στη δεύτερη (βλ. Παραδείγματα 22 έως 26). Συγκεκριμένα, από την ανάλυση της σονάτας του Haydn (η οποία εμπίπτει στην κατηγορία σονάτας τύπου 2 κατά Hepokoski & Darcy [2006]), προκύπτει πως είναι δυνατό μια σονάτα να οργανώνεται χωρίς να διακόπτεται η *Urlinie* στο πρώτο μετασχηματιστικό επίπεδο. Αντίθετα, μέσα από την ανάλυση της σονάτας του Mozart, αναδείχθηκε ο κομβικός ο ρόλος της διακοπής στην αποσαφήνιση των διαφορετικών ιεραρχικών επιπέδων των θεματικών δομών και την οργάνωση της σονάτας.

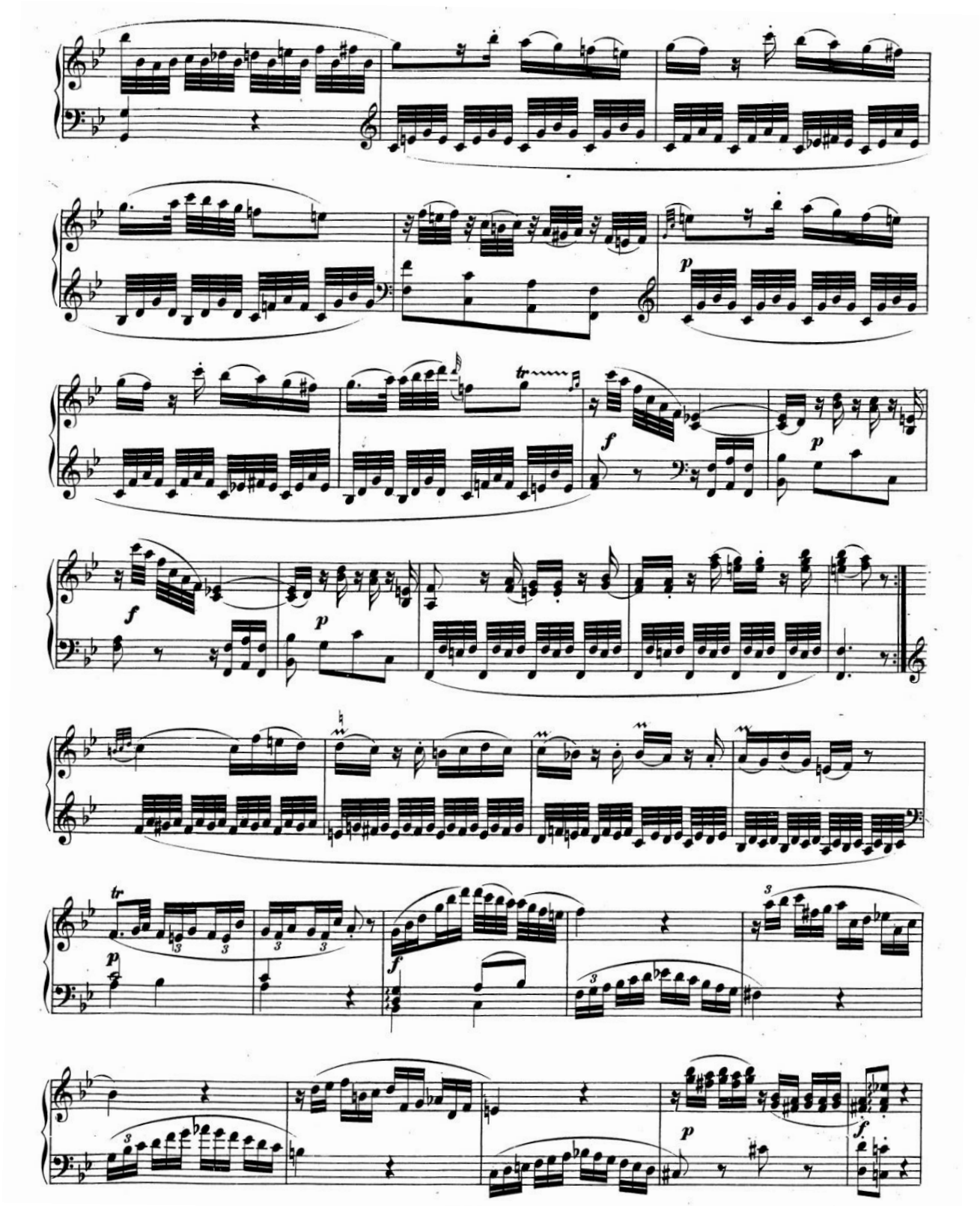
Μέσα από τα ίδια τα πορίσματα της ανάλυσης προκύπτουν νέα ερευνητικά ερωτήματα. Προκειμένου να γενικευθούν ορισμένα συμπεράσματα, αλλά και να ενημερωθεί το μεθοδολογικό πλαίσιο για την ανάλυση που προτείνει η θεωρία του Schenker, απαιτείται περαιτέρω έρευνα γύρω από το ζήτημα της διακοπής. Για τον σκοπό αυτό, προτείνονται ενδεικτικά ως πεδία για περαιτέρω έρευνα τα εξής: η διερεύνηση του τρόπου οργάνωσης της μορφής σονάτας στην οποία εμφανίζεται διάμεση τομή μετά από μετατροπική μετάβαση, η διερεύνηση της διακοπής σε περιπτώσεις μορφών σονάτας τύπου 3 στις οποίες απουσιάζει σαφή επιστροφή του υλικού του Κυρίου Θέματος στην αρχή της επανέκθεσης, αλλά

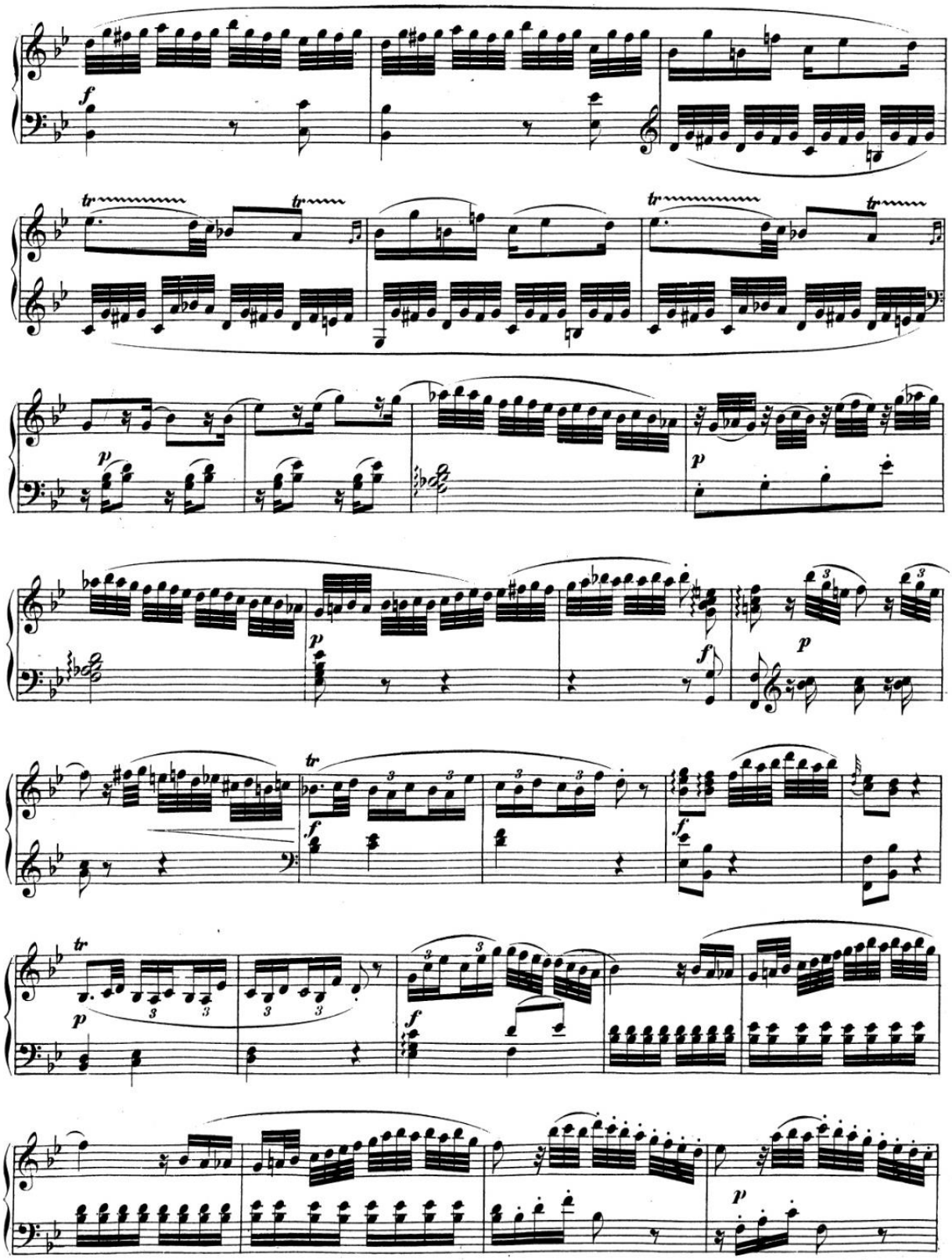
και περαιτέρω μελέτη περιπτώσεων σονάτας τύπου 2 με διαφορετικά δομικά χαρακτηριστικά.

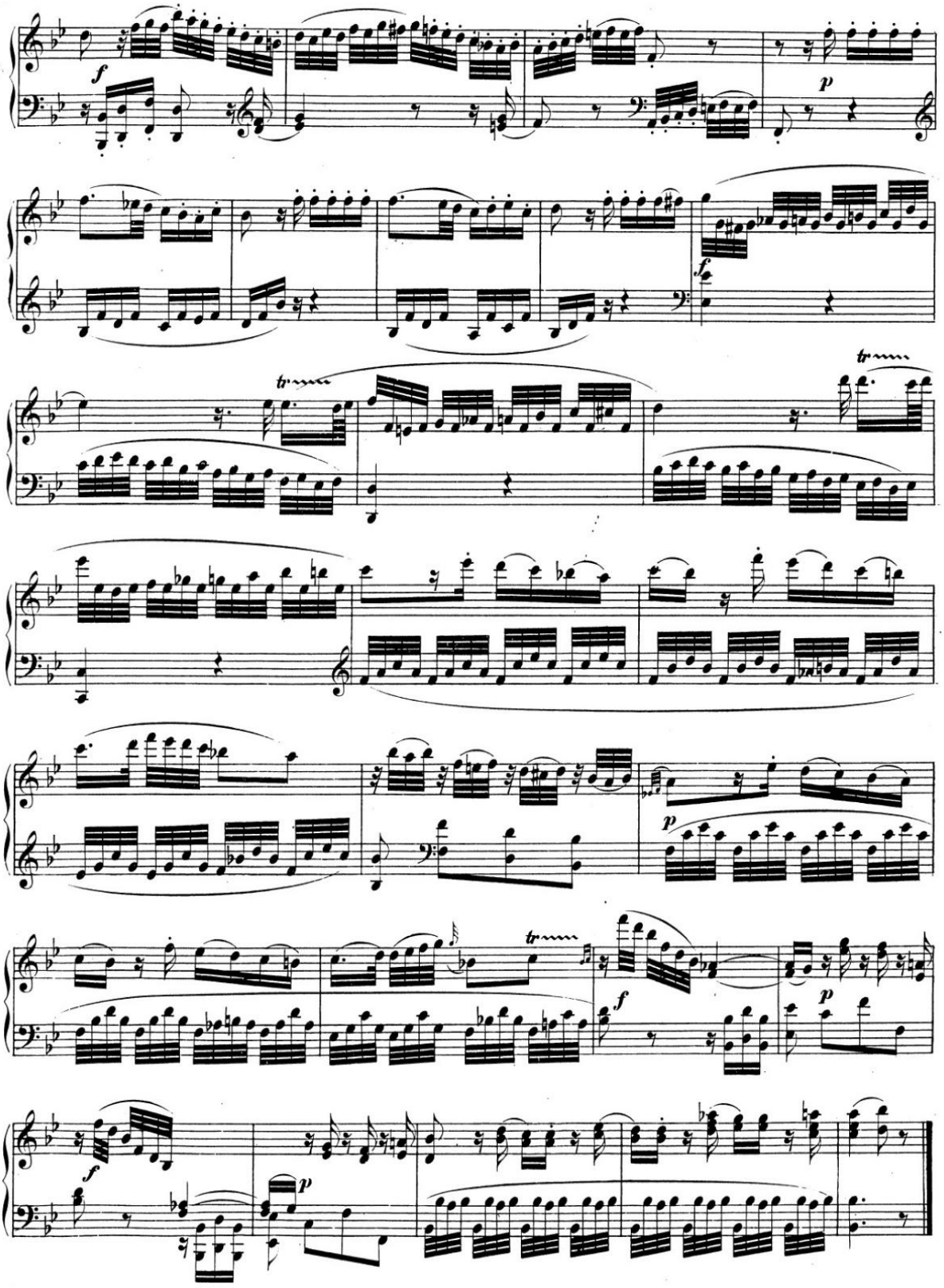
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Α. Mozart, Σονάτα σε Σι ύφεση μείζονα, K.281, Allegro (Πηγή: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cf/IMSLP56312-PMLP01834-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_20_KV281.pdf)

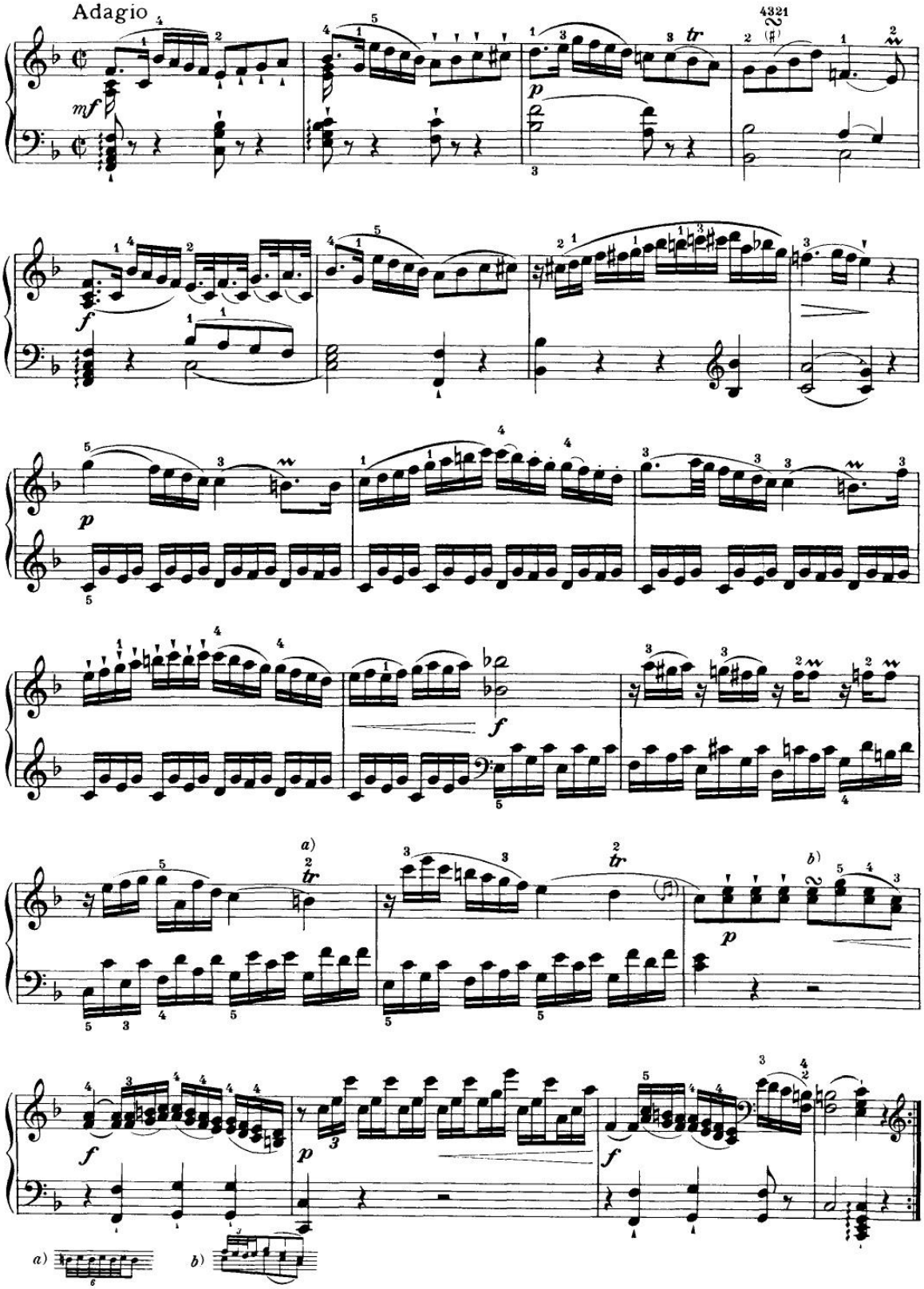


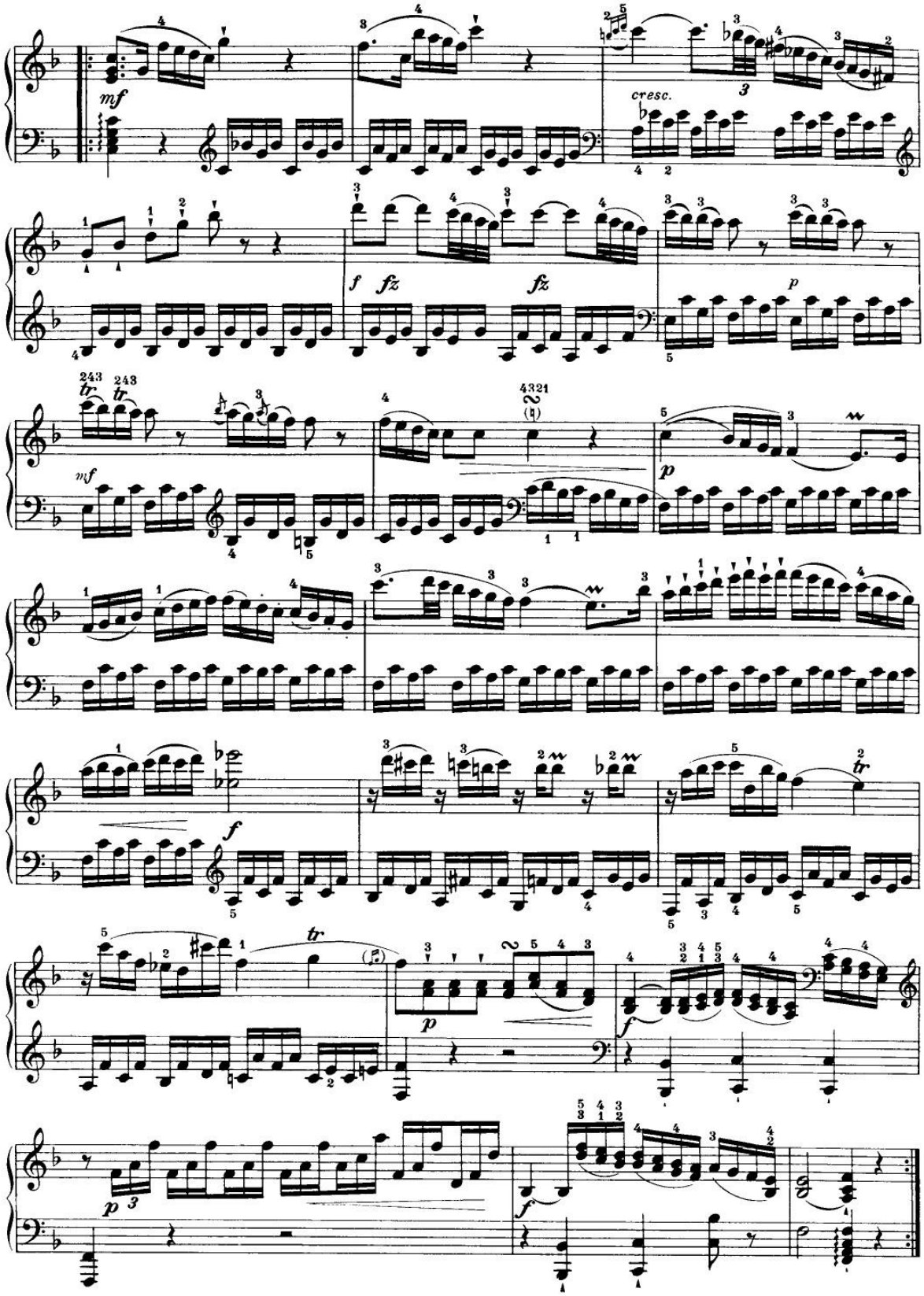



f
tr
p
f
p
tr
f
p
f
tr
p
f
p


f
p
f
tr
tr
p
f
p
f
p

B. Haydn, Σονάτα σε Ντο μείζονα, Hob. XVI:35, Adagio (Πηγή: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP00151-Haydn_-_Piano_Sonata_No_35_in_C.pdf)




mf
cresc.
f
fz
fz
p
mf
p
f
p
f
p
f

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. Πρωτογενείς Πηγές

Schenker, Heinrich, and Orin Grossman. 1968. “Organic Structure in Sonata Form.” *Journal of Music Theory* 12, no. 2: 164–83. https://doi.org/10.2307/843310

Schenker, Heinrich. 1935. *Neue musikalische Theorien und Phantasien, vol. III. Der freie Satz*. Vienna: Universal Edition. Edited and revised by Oswald Jonas in 1956.

— *Free Composition (Der freie Satz)*, 2 vols, edited and translated by Ernst Oster. New York: Longman, 1979. Reprinted by Hillsdale, NY: Pendragon, 2001.

Schenker, Heinrich. 1926. *Das Meisterwerk in der Musik: ein Jahrbuch*, vol. II. Munich: Drei Masken Verlag.

— *The Masterwork in Music: A Yearbook*. Edited by William Drabkin . Cambridge: Cambridge University Press, 1994–1997 (vol. I), 1996 (vol. II). 2nd edition, with new introduction by William Drabkin, New York: Dover, 2014.

Schenker, Heinrich. 1906. *Neue musikalische Theorien und Phantasien, vol. I. Harmonielehre*. Stuttgart: J. G. Cotta’sche Buchhandlung Nachfolger. Revised edition in 1908. Revised edition, Vienna: Universal Edition, 1921. Reprinted, Vienna: Universal Edition, 1978.

— *Harmony*. Edited by Oswald Jonas. Translated by Elisabeth Mann Borgese. Chicago: Chicago University Press, 1954. Revised edition in 1980. Reprinted, Cambridge, MA: M. I. T. Press, 1973.

Β. Δευτερογενής Βιβλιογραφία

Βούβαρης, Πέτρος. 2015. *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. http://hdl.handle.net/11419/1305

Arndt, Matthew. 2012. "Interruption and the Problem of Unity and Repetition." *Journal of Schenkerian Studies* 6: 1–32.

Baker, Michael. 2010. "A Case for Interruption at Scale Degree 3." *Theory and Practice* 35: 1–24.

Beach, David. 2012. *Advanced Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form*. New York: Routledge.

Beach, David. 1993. "Schubert's Experiments with Sonata Form: Formal-Tonal Design versus Underlying Structure." *Music Theory Spectrum* 15, no. 1: 1–18. https://doi.org/10.2307/745906

Burstein, L. Poundie. 2014. "The Half Cadence and Other Such Slippery Events." *Music Theory Spectrum* 36, no. 2: 203–207.

Cadwallader, Allen Clayton, and David Gagné. 1998. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. New York: Oxford University Press.

Caplin, William E. 2004. "The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions." *Journal of the American Musicological Society* 57, no. 1: 51–118. https://doi.org/10.1525/jams.2004.57.1.51

Caplin, William E. 2013. *Analyzing Classical Form: A New Approach for the Classroom*. New York: Oxford University Press.

Dale, Frank Knight. 1943. “Heinrich Schenker and Musical Form.” *Bulletin of the American Musicological Society* 7: 12–13. https://doi.org/10.2307/829328.

Goldenberg, Yosef. 2012. “The Interruption-Fill and Corollary Procedures.” *Music Theory Online* 18, no. 4. https://mtosmt.org/issues/mto.12.18.4/mto.12.18.4.goldenberg.html

Hepokoski, James, and Warren Darcy. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.

Keiler, Allan. 1983. “On Some Properties of Schenker’s Pitch Derivations.” *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 1, no. 2: 200–228. https://doi.org/10.2307/40285256

Laufer, Edward. 2001. “Revised Sketch of Mozart, K. 545/I and Commentary.” *Journal of Music Theory* 45, no. 1: 144–150.

Lerdahl, Fred, and Ray S. Jackendoff. 1996. *A Generative Theory of Tonal Music*. Reissue, with a New Preface. Cambridge, MA: MIT Press.

Marston, Nicholas. 2013. “The Development of Schenker’s Concept of Interruption.” *Music Analysis* 32, no. 3: 332–362. https://doi.org/10.1111/musa.12017.

Marvin, William M. 2012. “‘Und so Weiter’: Schenker, Sonata Theory, and the Problem of the Recapitulation.” *Theory and Practice* 37/38: 221–240.

Neumeyer, David, and Susan Tepping. 1992. *A Guide to Schenkerian Analysis*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Priore, Irna. 2004. “The case for a continuous 5ˆ: Expanding the Schenkerian interruption concept. With analytical interpretations of Beethoven Opp. 101, 109, and 111.” PhD diss. The University of Iowa. ProQuest Dissertations Publishing, 2004.

Salzer, Felix. 1962. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music. Vol. 1*. New York: Dover.

Schachter, Carl. 2016. *The Art of Tonal Analysis: Twelve Lessons in Schenkerian Theory*. New York: Oxford University Press.

Schoenberg, Arnold, and Leonard Stein. 1969. *Structural functions of harmony*. New York: WW Norton & Company.

Schmalfeldt, Janet. 1991. “Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories of Form.” *Music Analysis* 10, no. 3: 233–287. https://doi.org/10.2307/853969

Smith, Charles J. 1996. “Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker’s ‘Formenlehre.’” *Music Analysis* 15, no. 2/3: 191–297. https://doi.org/10.2307/854065

Smith, Peter H. 1994. “Brahms and Schenker: A Mutual Response to Sonata Form.” *Music Theory Spectrum* 16, no. 1: 77–103. https://doi.org/10.2307/745831

Snyder, John L. 1991. “Schenker and the First Movement of Mozart’s Sonata, K. 545: An Uninterrupted Sonata-Form Movement?” *Theory and Practice* 16: 51–78.

Suurpää, Lauri. 2005. “The Undivided Ursatz and the Omission of the Tonic Stufe at the Beginning of the Recapitulation.” *Journal of Schenkerian Studies* 1: 66–91.